SCHUMANN

VON

WALTER DAHMS

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07200 513 5

R. Laguat

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

SCHUBERT / EINE BIOGRAPHIE

MENDELSSOHN / EINE BIOGRAPHIE

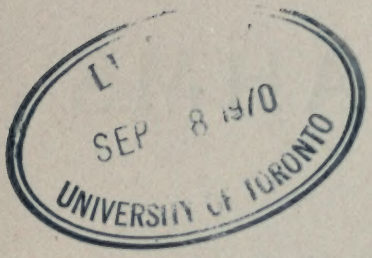
SCHUMANN

VON

WALTER DAHMS

VIERTE BIS SECHSTE AUFLAGE

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN



Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1916 by Schuster & Loeffler, Berlin

ML
410
S4D2
1916

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn ADOLF SCHULTZE

Hofkapellmeister a. D.

gewidmet

INHALT

Seite

Vorwort 9

DAS LEBEN

Morgenröte 1810 bis 1828 13

Jugendstürme 1828 bis 1830 32

Aufschwung 1830 bis 1833 49

Davidsbündler 1834 bis 1836 66

Kämpfe 1836 bis 1840 89

Meisterschaft 1840 bis 1844 124

Werk und Welt 1844 bis 1850 150

Die Sonne sinkt 1850 bis 1856 188

Die Verklärung 221

DAS SCHAFFEN

Romantik 233

Klavierwerke 253

Lyrik 300

Kammermusik 328

Orchesterwerke 345

Chorwerke 365

Genoveva 390

Der Schriftsteller 401

Epilog 419

Literaturverzeichnis 424

Register 425

VORWORT

Als persönliches Bekenntnis möchte ich diesem Buch Schumanns Glaubenssatz „Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht" voranstellen. Biographien sollen mit Begeisterung und Liebe geschrieben werden; daß das Sachliche dabei die unantastbare Grundlage bilden muß, ist selbstverständlich. Robert Schumanns Leben ist bereits mehrfach zum Gegenstand einer Darstellung gemacht worden. Die Werke von Wasielewski, Jansen und Abert sind die Marksteine in der Bahn der Schumannforschung. Es drängte sich aber die Notwendigkeit auf, einmal alles bisher auch in anderen Büchern und vielen Aufsätzen Vorhandene zu sammeln und daraus ein Bild des Tondichters zu formen, wie es seiner Bedeutung und der seltenen Art seines vielseitigen Wesens entspricht. Da gab es viel zu sichten, Irrtümer zu berichtigen und den ganzen Reichtum reizvoller Einzelzüge in die große Entwicklungslinie zu bannen, aus der sich die köstliche Fülle und unerbittliche Tragik dieses Künstlerdaseins leuchtend offenbart. Für den ersten Teil dieses Buches, der die Lebensgeschichte des Tondichters beschreibt, war es angebracht, aus dem großen Schatz seiner Briefe manches zu schöpfen, was schlagender mit anderen Worten als mit seinen eigenen gar nicht zu sagen war. War ich bestrebt, sein Verhältnis zu den großen musikalischen Zeitgenossen auf eine prägnante Formel zu bringen, so geschah dies stets mit dem Bemühen, der Eigenart Schumanns vollauf gerecht zu werden. Man wird bei unbefangener Prüfung dieser Seite meiner Arbeit das von allen bisherigen Schumannbiographen sich Unterscheidende und Neue leicht erkennen. Wenn auch die Materialien, wie das am Schluß beigegebene Literaturverzeichnis zeigt, zum Teil aus Vorhandenem geschöpft, aus Weitverstreutem allerdings oft mühsam zusammengetragen werden mußten, so hoffe ich doch, daß vor allem die Durchführung und der Aufbau des Werkes als selbständig anerkannt werde.

Den Schwerpunkt möchte ich auf den zweiten Teil des Buches legen, der dem Schaffen des Meisters gewidmet ist. Hier war vieles gutzumachen, was man bisher in Verkennung der Grundbedingungen

seines Künstlertums an Entstellungen und falschen Wertungen in Umlauf gesetzt hat. Hierin ruht auch vor allem das Persönliche des Buches; denn Ästhetik ist als kritische Rechtfertigung künstlerischen Genießens immer an den Einzelnen gebunden. Trifft sie aber ins Herz des Gegenstandes, dann werden sich auch andere zu ihr bekennen. Dies ist der Wunsch, den ich für die Aufnahme meiner Schumannbiographie hege.

Charlottenburg, im November 1914.

Walter Dahms.

DAS LEBEN

MORGENRÖTE

1810 bis 1828

Dumpf und verworren waren die Verhältnisse in den deutschen Landen, als das erste Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts zu Ende ging. Napoleons Macht lastete auf Europa: alle flammenden und berauschenden Revolutionsphrasen hatte er gebieterisch zu Boden getreten. Er war für die Deutschen ein Segen, wenn auch ein schmerzhafter, und eine Lehre zur Selbstbesinnung. Denn er schweißte die zerfallenden Glieder des deutschen Volkes zusammen. Der kleinliche Partikularismus, der die deutschen Stämme getrennt und immer mehr auseinandergetrieben hatte, verschwand unter der Not des Tages. Der übermächtige Druck von außen erzeugte im Volkskörper ungeahnte Kräfte, die zur Entfaltung drängten. Politisch unmündig und wehrlos, durfte das Volk diese Spannungen sich nur innerlich entladen lassen. So wurde durch die Unmöglichkeit, nach außen wirken zu können, das Innenleben stärker und fruchtbarer. Verheißungsvoll schimmerte die Morgenröte einer neuen Zeit auf. Man besann sich unter Jahns Führung auf das deutsche Volkstum, das für die Jugend eine Heilswahrheit bedeutete und Energien wachrief, die bisher unbenutzt gelegen hatten. Man fing an, wieder im tiefsten Sinn deutsch zu fühlen. Fichte schürte die Glut. Deutsche Einheitsgedanken schwirrten in der Luft und erzeugten eine Atmosphäre, in der sich Großes entspinnen konnte und mußte.

Hand in Hand mit dieser politischen Entdeckung des deutschen Volkstums ging die künstlerische Verklärung der deutschen Vergangenheit und Volkheit, die nun doppelt schön, märchenhaft schön, in einer Zeit bitterster, schmählichster Wirklichkeiten erschien. Man fühlte in sie hinein und fand darin das eigene Wesen, das in der Umwelt so geknechtet und verkümmert war. Die deutsche Romantik öffnete ihren Zaubergarten.

Mächtig griff die Liebe zum Unwirklichen, zum Schönen — denn das Wirkliche schien ihnen ja so häßlich — in die Herzen. Frömmigkeit, Rittertum, völkische Innigkeit, daneben manche verschwommenen, nebelhaften Gefühle verbreiteten und verdichteten sich. Die Vergangenheit, die „gute alte Zeit", mußte hergeben, was man in der Gegenwart nicht besaß. Die Dichtkunst hatte als erste den allgemeinen Drang nach Schönheit zu erfüllen. Zwar Schiller

durfte nur noch gerade in das hoffnungsvolle Jahrhundert hineinsehen, und Goethe spann sich immer mehr in die eigene Hoheit seiner Weimarer Abgeschlossenheit. Andere mußten der Zeit die Zeichen geben: die deutschen Romantiker.

Die romantische Dichtung hatte bereits eine bedeutungsvolle Epoche hinter sich: Jean Paul hatte schon Band auf Band phantasiert, der stille Novalis sein Werk bereits vollendet; Schlegel und Tieck waren schon um die Jahrhundertwende auf dem Gipfel ihrer Bedeutung. Jetzt aber bekam die romantische Dichtung ein neues Ziel: sie wurde spezifisch deutsch, heimatkünstlerisch begrenzt. Arnim und Brentano sammelten deutsche Volkslieder und schütteten die überreiche Ernte in „Des Knaben Wunderhorn" vor ihren erstaunten und entzückten Volksgenossen aus. Der Weg für die Spätromantiker, die Deutschen, war frei.

Die Poesie, die am Begrifflichen hängt, konnte spenden. Aber die anderen Künste mußten noch zurückstehen und den Wandel der Zeit erst mit ansehen, ehe sie wirken konnten. Moritz von Schwind und Ludwig Richter waren Kinder des neuen Jahrhunderts und sahen noch mit ungeübten Augen in die Welt. In der Musik begann der Knabe Franz Schubert in Wien gerade seine ersten Tastversuche. Aber Weber hatte schon „Sylvana" komponiert. E.T.A. Hoffmann saß in Warschau als Regierungsbeamter, fieberte, von romantischen Idealen beseelt, nach der Bühne und brachte auch manche artige Opern- und Schauspiel-Musik zustande.

Unter diesen Sternen wurde Robert Schumann, der Großmeister der musikalischen Romantik, geboren. Mit ihm leuchtete die Morgenröte einer neuen Musik auf. Er gab in seinem Schaffen die Erfüllung alles dessen, was die romantischen Wort- und Tondichter vor ihm ersehnt hatten. Seine Geburt fiel in die bedeutungsvolle Zeit der deutschen Selbstbesinnung, eine Zeit, die ihren Söhnen ein stürmisches Lied in die Wiege sang, die ihnen aber auch die deutsche Traumseligkeit als echtes Erbteil mit auf den Weg gab.

Amtliche Gewissenhaftigkeit verrät uns Tag und Stunde der Geburt. Es war am 8. Juni 1810 abends um $^1/_2$10 Uhr zu Zwickau im Hause am Markt Nr. 5. Dem Tag des heiligen Medardus zuliebe sollte der Knabe Medardus genannt werden. Aber sechs Tage später wurde er in der Hauptkirche St. Marien auf die Namen Robert

Alexander getauft. Vier Geschwister umstanden seine Wiege: Eduard, Karl, Julius und Emilie. Die Eltern waren beglückt. Herrschte doch Wohlstand in ihrem Haus, der ihnen diesen Kindersegen leicht und zur Freude machte. Denn die bitteren Zeiten, zermürbende Kämpfe, die ihre Spuren tief eingegraben hatten, lagen hinter ihnen.

Der Vater, der den Dornenweg des Autodidakten gegangen war und alle äußeren Hemmungen siegreich, aber auf Kosten seiner Gesundheit überwunden hatte, war am 2. März 1773 in dem Dorf Entschütz bei Gera geboren worden. Er entstammte einer jener unbemittelten Pastorenfamilien, die so manche aufstrebende Energie und gediegene Geistigkeit in die Welt gesetzt haben. Der Pfarrer und spätere Archidiakonus Friedrich Gottlob Schumann wollte seinen Sohn vor den Theologenfreitischen, die er selbst sattsam ausgekostet hatte, bewahren, ließ den Jungen vier Jahr lang das Gymnasium besuchen und brachte den Fünfzehnjährigen dann in die Kaufmannslehre nach Ronneburg. Das war ein Fehler. Denn dem regen Geist August Schumanns behagten Kontor und Lager nicht. Seine Welt waren die Bücher. In ihnen half er sich über die Not des Tages hinweg, träumte von eigenem Schaffen und verschlang alles Gedruckte, was ihm in die Hände fiel. Seine Gesundheit wurde zwar durch die Überanstrengungen erschüttert; aber er erreichte es doch, als studiosus humaniorum nach Leipzig gehen zu können. Von der Schriftstellerei, die ihm als eigentliche Lebensaufgabe vorschwebte, riet ihm jedoch der Buchhändler Heinse ab. August Schumann war nicht die Natur, sich entmutigen zu lassen. Er suchte Zuflucht im Elternhaus und schrieb dort einen Roman „Ritterszenen und Mönchsmärchen". Heinse dämpfte seine Hochgefühle wieder, bot ihm aber eine Gehilfenstelle in seiner Buchhandlung an. Schumann ging auf den Vorschlag ein, und hier in Zeitz fand er neben der beruflichen Befriedigung auch die Neigung der zwei Jahre jüngeren Johanna Schnabel, der ältesten Tochter des Amtschirurgen der Stadt. Die rasch aufflammende Liebe mußte aber erst eine Probezeit bestehen. Der alte Schnabel wollte seine Tochter nur einem selbständigen Kaufmann zur Frau geben. Das war wieder eine Aufgabe für August Schumanns Energie. Er zog sich in die Einsamkeit der väterlichen Pfarre zurück, schriftstellerte

Tag und Nacht und hatte sich nach $1^1/_2$ Jahren tausend Taler erspart. Dann eröffnete er mit einem Kaufmann in Ronneburg zusammen ein Handelshaus und konnte nun die Geliebte als Gattin heimführen. Im Kirchenbuch lesen wir:

„August Schumann, Kauf- und Handelsherr in Ronneburg, des Hochehrwürdigen Herrn Johann Friedrich Schumann, Archidiakonus in Weida, ehel. Sohn, und Jungfrau Johanne Christiane Schnabel, Herrn Abraham Gottlob Schnabels, Ratschirurgen zu Zeitz, ehel. älteste Tochter sind Dom. 19, 20 und 21, p. trin. als den 11., 18. und 25. Oktober 1795 öffentlich aufgeboten und alsdann in Geussnitz a Domino Keil copulirt und eingesegnet worden."

Frau Christiane Schumann mußte nun Waren verkaufen und die Leihbibliothek besorgen, während ihres Mannes Feder nicht ruhte und emsig Bogen auf Bogen verbrauchte. Wichtige kaufmännische Nachschlagewerke entstanden hier. August Schumann vereinigte also glücklich den Kaufmann mit dem Buchhändler und Schriftsteller. Durch seinen nie erlahmenden Fleiß vergrößerte er das Vermögen, siedelte im März 1807 nach der sächsischen Bergstadt Zwickau über und gründete zusammen mit einem Bruder die bis 1840 bestehende Verlagsbuchhandlung Gebrüder Schumann. Bald erfreute sich sein Name in weitesten Kreisen der Hochschätzung; denn er enfaltete seine eifrige und glückliche publizistische Tätigkeit in immer ausgedehnterem Maß. Eine Taschenausgabe der Klassiker aller Nationen ist sein Werk. Er gab fünf Jahre lang ein Wochenblatt „Der erzgebirgische Bote" heraus; danach die „Erinnerungsblätter". Auch ein „Staats-Post- und Zeitungslexikon von Sachsen" und eine „Bildergallerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten", an der schon der vierzehnjährige Robert mitarbeitete. Seine letzte Tat war die Ausgabe der Werke Scotts und Byrons, an der er sich auch selbst betätigte.

Das Charakterbild dieses Mannes steht mit gewinnender Klarheit vor uns. Eine ernste, unerbittlich strenge Natur, der die ständige äußerste Anspannung der Kräfte Lebensbedingung war. Im Umgang still, aber wohlwollend, mit scharfem Blick seine Umgebung durchschauend und beherrschend. Er hätte die Ernte seines arbeitsreichen Lebens froher genießen können, wenn ihn nicht Unterleibsbeschwerden und ein Nervenübel als Folgen seiner rastlosen

Tätigkeit befallen und allzufrüh dahingerafft hätten. Schon zu Roberts Geburt war er leidend und wurde von melancholischen Anfällen heimgesucht. Wir können hierin ohne Zweifel den Keim zu dem tragischen Geschick des Sohnes suchen. Seine äußere Erscheinung war sympathisch und verschaffte ihm von vornherein Vertrauen und Zuneigung. Manches hat Robert von ihm geerbt. Vor allem den Ehrgeiz und die Lauterkeit der Gesinnung, daneben auch den Drang zur Tätigkeit und einen gewissen kaufmännisch-praktischen Sinn, der ihm später bei der Führung seiner Zeitschrift zustatten kam.

Weniger hat ihn die Mutter trotz ihrer latenten musikalischen Begabung innerlich beeinflußt. Nur seine Gesichtszüge ähnelten den ihren. Sie war zeitlebens ein wenig Kleinstädterin im Denken und Handeln und hat dem aufstrebenden Genie oftmals Hemmschuhe anzulegen versucht. Sie empfand natürlich, gab sich später gefühlsschwelgerisch und ein wenig altjüngferlich, war in Roberts Knabenjahren aber eine frische, repräsentable Erscheinung im Zwickauer Gesellschaftsleben und verstand ein Haus zu führen. Die Rastlosigkeit und Verschlossenheit ihres Mannes blieb ihr wohl im Innern fremd und mochte bisweilen den Spiegel ihrer Ehe trüben. Aus den späteren Briefen Roberts an die Mutter spricht eine tiefe, innige Liebe und zwingt uns, die zuweilen in Gemütsextremen schwankende Frau zu verehren.

Aber die gegen sich selbst schonungslose Lebensweise des Vaters gab den Kindern als Erbteil eine frühe Sterblichkeit mit auf den Weg. Alle vier Geschwister gingen vor Robert dahin. Emilie schon anfangs der Zwanziger. Sie hatte ein trauriges Geschick. Als Kind wurde sie von einer Hautkrankheit befallen, die auf edle Teile des Körpers schlug. „Eine nie wieder zu hebende Gemütskrankheit, welche zu Zeiten Spuren von stillem Wahnsinn verriet, war die schreckliche Wirkung dieser Krankheit."

An der Erziehung der Kinder hatte der Vater keinen großen direkten Anteil. Ihn hielt die berufliche Tätigkeit von der Familie ab. Der kleine Robert, als der Liebling aller, kam natürlich unter die besondere Obhut der Frauen. Er war der Abgott, und man bemühte sich, seinen Willen eigenwillig zu machen. „Robert ist mein lichter Punkt", bekannte die Mutter, vielleicht in einiger Unzufrie-

denheit mit ihrem Eheleben. Kein Wunder, daß der Verhätschelte sich eng, allzu eng oft, an sie anschloß. Die frühe Gewohnheit, seinen Willen erfüllt und bewundert zu sehen, züchtete in Schumann die spätere Reizbarkeit gegen jeden Widerstand. Vorläufig waren diese Energieäußerungen von rührender Art. Bemerkenswert zeigte sich aber auch später noch eine gewisse Schwäche und Kindlichkeit der Mutter gegenüber.

Der Sechsjährige kam in die Privatschule des Archidiakonus Dr. Döhner, die einen Ruf hatte. Hier in der Knabengesellschaft fand Robert das Gegengewicht gegen seine bisherige Erziehung. Aus dem Nesthäkchen wurde ein Junge, echt und wild in seinen Spielen mit den Altersgenossen.

Aber auch der Trieb zum Geistigen regte sich schon und brauchte Nahrung. Die Musik wurde früh in den Kreis der Tätigkeit aufgenommen. Der Gymnasiast August Vollert, der in Schumanns Haus wohnte, war der erste musikalische Mentor Roberts, der den flüchtigen Sinn des Kindes durch das Spiel der Töne zu fesseln suchte. Aber das Talent brauchte ein System. Es gab in Zwickau keinen besseren Musikanten als den Baccalaureus am Lyzeum Joh. Gottfr. Kuntsch. Dieser tüchtige Autodidakt hatte es in der Musik bis zum Organisten an St. Marien gebracht. 1792 war er als Siebzehnjähriger nach Zwickau gekommen. Durch seinen Musikeifer war er die Triebfeder der sogenannten Bürgerkonzerte geworden, in denen sich ein Dilettantenchor und die Militärkapelle betätigten. Schon 1802 führte man Haydns Schöpfung auf. Kuntsch, ein Emporkömmling, war wie alle korrekten Menschen dieser Art ein Pedant. Ihm, dem kümmerlichen Handwerker, wurde ein so kostbares, reiches Instrument wie der junge Schumann anvertraut; das sollte er mit seinen steifen Fingern zum Klingen erwecken. Immerhin, es war ein Anfang, der dem Schüler auch zu einiger technischen Fertigkeit verhalf. Kuntsch ließ es im Unterricht an handgreiflichen und fühlbaren Ermahnungen und Aufmunterungen nicht fehlen. Er begnügte sich, ohne einen streng methodischen Lehrgang, dem Schüler im Klavierspiel schnelle Übersicht beizubringen. Später wurden auch auf der Orgel Choräle gespielt und selbständiges Präludieren geübt. Die Harmonielehre allerdings blieb

den Schülern ein Buch mit sieben Siegeln. Denn ihr Lehrer war nur der Mann der Praxis.

In dem Knaben schon regte sich der Schaffenstrieb. Kleine Tänze fallen in das siebente Lebensjahr. Aber er schrieb wenig auf. Meist strömte er seine musikalischen Einfälle in freien Phantasien aus, und hier war es namentlich die Fertigkeit, Gefühle und Vorgänge auf dem Klavier wiederzugeben oder in Tönen Personen zu charakterisieren, die man bewunderte. Neun Jahre war er alt, als er Ignaz Moscheles hörte. Sein Vater war mit ihm nach Karlsbad zu einem Konzert des berühmten Virtuosen gefahren. Das Niegehörte überwältigte ihn völlig. Alles brannte in ihm jetzt nach Musik, und er hatte für den Augenblick nur das eine Ziel: Moscheles gleich zu werden. Lange hielt dieser Eindruck vor. Ein Programm, das der gefeierte Künstler berührt hatte, bewahrte er wie ein Heiligtum auf. Wieder war es der Ehrgeiz und die Sehnsucht nach dem Außergewöhnlichen, was ihn aneiferte. Für einige Zeit wurden die Räuberkomödien vergessen, die er mit besonderer Vorliebe verfaßt und mit väterlicher Unterstützung unter Beihilfe leicht entzündbarer Mitschüler aufgeführt hatte. Der Vater hatte diesen Drang zur Literatur genährt, heimlich hoffend, daß sein Liebling einmal das erfüllen könnte, was er selbst so heiß und vergebens erstrebt hatte: ein Dichter zu sein.

1820 war Robert der Privatschule entwachsen und kam in die Quarta des Gymnasiums. Der junge Gymnasiast war eine liebenswerte Erscheinung. Das zarte Gesicht sah frisch in die Welt, die hellblonden Haare fielen lang in den Nacken. Er war temperamentvoll und unbändig. Jede Gelegenheit zu tollen Streichen wurde gern ergriffen. Daneben durften Musik und Literatur aber nicht zu kurz kommen. So wurde ihm die Vielseitigkeit früh zur Lebensbedingung. In der Schule rühmte man ihm ein auffallendes Sprachtalent nach. Zur Poesie zog ihn sein Sinn für die Form des Metrums. Aber die Musik bezauberte ihn, trotz dem nüchternen Kuntsch. Der Sohn des Regimentsmusikdirigenten Piltzing teilte jetzt mit ihm den Musikunterricht. Sie schlossen Freundschaft und besiegelten den Bund mit eifrigem Vierhändigspielen, nach und nach zu Ouvertüren und Symphonien der Großmeister und Originalwerken Hummels und Czernys fortschreitend. Als Kuntsch in der Marienkirche Schneiders

„Weltgericht" aufführte, stand Robert am Klavier und begleitete. Der Vater beobachtete nur still. Er selbst war zwar unmusikalisch, aber von Achtung vor der Kunst erfüllt, während die Mutter in kleinlicher Unterschätzung ihr geringes Anpassungsvermögen kundgab. Dem Buchhändler war das Anschaffen von Musikalien ein leichtes, in denen Robert nach Gutdünken und Gefallen wühlen konnte. Diesem Musikhunger fielen eines Tages die Stimmen zur Tigranes-Ouvertüre von Righini in die Hände. Ein kleines Orchester wurde rasch zusammengebracht, Schumann dirigierte vom Klavier aus, und man war sehr zufrieden mit sich. Kompositionen von Eichner, Haydn, Weber, Böhner und anderen wurden versucht. Der eifrige Vater besorgte Pulte und vor allem einen neuen Flügel von Streicher aus Wien. Nun kannte die Lust keine Grenzen mehr. Wenn die Musikalien auszugehen drohten, fing Robert an zu komponieren. Den 150. Psalm ihres dreizehnjährigen Meisters brachte die musikfreudige Schar zum Erklingen. Nach den Übungen tobte sich Schumanns Temperament in freien Phantasien aus. Es war ein Jugenddasein, stürmischen Geistesdranges voll.

Eine so seltene Erscheinung wie der Knabe Robert Schumann konnte in Zwickau nicht unbeachtet bleiben. Dieses Wunderkind wollte man überall in den Familien haben. In den Quartettabenden beim Postmeister Schlegel wirkte er am Klavier mit. Seine pianistische Gewandtheit wurde größer. Damit auch der Kreis, in dem er sich hören lassen konnte. Er spielte auf Abendunterhaltungen des Gymnasiums. Aus seinem Repertoire kennen wir die Musik zum „Gang nach dem Eisenhammer" von B. A. Weber, die Alexander-Marsch-Variationen von Moscheles und die Variationen über „Ich war ein Jüngling noch an Jahren" von Herz. Das entsprach dem damaligen Geschmack und sicher auch dem seinigen. Denn welcher Jüngling ritte nicht gern die hohe Schule der Virtuosität? Jetzt war er der Stolz Zwickaus. Man zollte ihm Anerkennung und ließ es an Aufmunterung nicht fehlen. Der kleine Ehrgeiz erwachte, von der leichtbeweglichen Triumphschaukel getragen. Mit Kuntschs Weisheit war er zu Ende. Denn der biedere Baccalaureus war solchem Flug nicht gewachsen. Robert war nun ohne Lehrer und sollte sich den Weg selbst suchen. Das war aber nicht im Sinn des Vaters, dessen Gründlichkeit und Ernst die Not-

wendigkeit einer lenkenden Meisterhand für seinen Liebling erkannte. Carl Maria von Weber sollte es sein und kein geringerer, dem man dieses Kleinod zur Fassung anvertrauen wollte. Aber die Verhandlungen zerschlugen sich. Wohl zur offenen Freude der Mutter, die mit fast kleinlicher Hartnäckigkeit von der „brotlosen Kunst" abzuschrecken versuchte. Die äußere Armut der Großen wußte sie eindringlich und nicht oft genug zu schildern, und mit einem soliden Brotstudium glaubte sie ihres Roberts Zukunft besser zu bestimmen. So blieb Schumann Gymnasiast in Zwickau. Wie er selbst einmal sagte, erhielt er „eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe seine musikalischen Studien verfolgend, und nach Kräften selbst schaffend". Wie der Vater — ein Autodidakt.

Die Zeit körperlichen Reifens mußte überstanden werden. Sie brachte auch innerliche Umwälzungen mit sich. Die kindliche Lebensfreude, die so überschwenglich jubeln konnte, verträumte jetzt. Seine vielkommentierte „äußere Passivität" schlug Wurzeln. Sie hinderte ihn, aus sich herauszugehen, sich dem Augenblick hinzugeben. Ja, das Aufnehmen neuer Eindrücke vollzog sich immer unauffälliger, so daß man ihn später oft für stumpf und teilnahmslos hielt. Der Aristokrat bildete sich, der wählerisch nur das seiner Natur Gemäße an sich heranließ, allem anderen aber den Rücken wandte. Der spätere große Schweiger gewöhnte sich an Zurückhaltung und an das Verbergen seiner Gefühle und Empfindungen. Natürlich war in dem Gymnasiasten dies alles noch Keim und Vorahnung und nur vorübergehend bemerkbar. Mit den Schulkameraden verband ihn manches gemeinsame Interesse. Die Neigung zur Literatur kam nach dem Scheitern der Musikpläne erneut und heftig zum Durchbruch. Der fünfzehnjährige Schumann stand an der Spitze eines literarischen Vereins, zur „Einweihung in die deutsche Literatur", der in den drei Jahren seines Bestehens an dreißig Sitzungen abhielt, die erste im Dezember 1825 und die letzte im Februar 1828. Der Hainbund und die Anakreontiker gaben das Muster. Hier wurden gemeinsam Dichterwerke gelesen und besprochen, Vorträge gehalten und auch Eigenes den Mitstrebenden zur Prüfung unterbreitet. Schiller stand in ihrer Schätzung obenan. Namen wie Weiße, Kosegarten, Gleim, Raupach und

Schulze fanden Beachtung. Schumanns Liebe wandte sich auch Scott und Byron zu. Eine Periode der „Faust"-Begeisterung trug reiche Frucht für das spätere Schaffen. Er deklamierte oft den Monolog; man nannte ihn deshalb scherzhaft „Faust", und Erinnerungen wie „Fausts Mantel" tauchen in späteren Jahren noch in seinen Briefen auf.

Auch in der Poesie regte sich sogleich die eigene Produktionskraft, die zeitweilig den Drang zur Musik ganz zurückdämmte. Der Dreizehnjährige hatte sich ein Heft angelegt: „Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue. Gesammelt und zusammengebunden von Robert Schumann, genannt Skülander. 1823 (November und Dezember)." In diesem Oktavbändchen besteht das Gesammelte überwiegend aus kleinen Gedichten, Notizen über Tonkünstler, Auszügen aus Schubarts „Ideen einer Ästhetik der Tonkunst", Zitaten, einer Zusammenstellung aller Versarten und anderem. Daneben finden wir eine Szene aus einem Trauerspiel „Der Geist", das fünfaktig gedacht war. Auch Stammbuchverse und Gedichte. Neben einem steht die Bemerkung: „Dieses so hübsche Gedicht und so einfache Gedicht hat meine gute Mutter, Christiane, gedichtet." Neben andere Verse hat er später geschrieben „Von meinem Vater" oder „Nicht von mir".

Bald wurde ein zweites Bändchen begonnen: „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde". Darin sammelte er die Gedichte von 1825—28, die in ihrer Art große Verschiedenheiten aufweisen. Manches ist schon recht reif, die Sprache meist schön und von edlem Schwung beseelt. Der Sechzehnjährige schrieb Verse wie:

Kunst und Wissen

Kalt ist die Bahn und steil zur Wissenschaft; aber die Kunst streut
Göttliche Rosen uns schon auf der ermüdenden Bahn.

Homer

Vater Homeros, dich schuf die Natur zu ihrem Geliebten,
Und von der freundlichen Stirn zogst du den Schleier der Lust.
Siehe! Da steht vor dem sterblichen Blick die enträtselte Schönheit,
Die der Natur du gabst, die die Natur dir verlieh.

Ein Jahr später hielt er im Gymnasium die poesiedurchtränkte Rede „Das Leben des Dichters". Einen kurzen Vortrag „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst" schloß er mit den Versen:

Ja! wahrlich schön ist's, mit den Banden der Camönen
Zu ketten das empfindungslose Wort,
Der Dichter trägt den Menschen zu dem höchsten Schönen,
Kühn schwingt er sich durch alle Zonen fort,
Den Himmlischen kann nur der Himmel krönen,
Den Göttern ist die Erde ja kein Ort:
Nichts hat die Welt, den Dichter zu belohnen,
Der Himmel gibt ihm seine schönsten Kronen.

Doch schöner ist's, wenn das Geläut der Saite
Verherrlichend des Dichters Lied erhebt,
Wenn zart des Verses rhythmisches Gebäude
Des Taktes Zephirwoge überschwebt.
Ton kämpft mit Ton, Wort ringt mit Wort im Streite,
Der Ton empfindet und die Sylbe lebt:
Bis endlich in der Harmonien zarten Massen
Sich beide Künste treu und liebevoll umfassen.

Außerdem enthält das zweite Heft einen Prolog Schumanns, den er in einer Abendunterhaltung des Lyzeums vortrug. Zwei Lieder haben den Zusatz: „Gedichtet und komponiert". Polyhymnia schwieg also nicht. Die Verse sind natürlich den zeitgenössischen Poeten nachempfunden, und Schumann schrieb später daneben: Stolbergisch, Herderisch, Kosegartenisch und so; Schillerisch nicht weniger als zehnmal. Ein schüchterner Versuch, in der Dresdener Abendzeitung beim Hofrat Winkler (Theodor Hell) einige Gedichte anzubringen, mißlang.

Schumann, der Jüngling, hatte wenig Menschen, die ihm wirklich nahestanden. Eine bevorzugte Stelle unter diesen nahm seine Schwägerin Therese, die Gattin seines ältesten Bruders Eduard, ein. Sie hielten durch lange Jahre innige Freundschaft. Als Eduard 1839 starb, verheiratete sich Therese mit dem Leipziger Buchhändler Stadtrat Fleischer, und ihre Beziehungen zu Schumann lockerten sich. Von seinen Schulkameraden gestattete er nur noch Röller und Flechsig Einblicke in sein Inneres. Röller urteilte später über ihn: „Auf der Schule schien er mehr zur Schriftstellerei zu neigen, indem ich mich

noch entsinne, von ihm selbst über Pläne zu philologischen Werken für die Zukunft gehört zu haben." In der Tat nahm die Poesie zu dieser Zeit mit aller Heftigkeit Besitz von ihm. Dazu kamen Geschehnisse äußerer Art, die ihn tief bewegten. Der Tod der gemütskranken Schwester Emilie bereitete die Familie auf einen schlimmeren Schlag vor. Am 10. August 1826 starb der Vater. Robert hatte mit aller Liebe an ihm gehangen und wohl gefühlt, daß er in ihm stets einen Förderer seines Strebens besaß. Der Schmerz war stark; aber er brachte den Sohn weiter. Dem Tagebuch vertraute er sich an: „Das ganze Jahr flog mir wahrlich wie im Traum hin. Hier hatte ich wahr geträumt, dort hatte ich die ernste Wahrheit gefunden. Zwei geliebte Wesen wurden mir entrissen, das eine, mir teurer als alles, auf ewig, das andere in gewisser Hinsicht auch auf ewig. Ich zürnte damals dem Schicksal, jetzt kann ich ruhiger über alles nachdenken und siehe, ich erkenne es klar, das Schicksal hat es doch gut gemacht. Ich war eine aufgeschäumte Woge, ich rief im Reigen: Warum muss gerade ich so von den Stürmen herumgeschleudert werden? und wie der Sturm nachgelassen, da ward die Welle reiner und klarer, und ich sah, dass der Staub, der auf dem Boden lag, fortgerissen war, sie selbst aber auf lichtem Sande schaukelte. Ich habe viel erfahren, ich habe das Leben erkannt. Ich habe Ansichten und Ideen über das Leben bekommen, mit einem Worte, ich bin mir heller geworden."

In dieser Zeit erschütterte ihn das Aufkeimen der ersten Herzensneigungen mit ihren süßen Hoffnungen und Schmerzen. Eine Nanni hatte sein Herz gewonnen, „das herrlichste Mädchen", die er wie eine Madonna verehren wollte. Danach eine Liddy, die er aber bald als „eine engherzige Seele, ein einfältiges Mädchen aus dem unschuldigen Utopien" erkannte. „Keinen grossen Gedanken kann sie fassen," klagt er Flechsig gegenüber. Denn die Mädchen vermochten seinen schwärmerischen Exaltationen nicht zu folgen. Köstlich beschreibt er selbst das letzte Zusammensein mit Liddy:

„Denke Dir meine Gefühle, denke Dir, wie die ganze Natur blühend vor mir lag; eine Reihe von blauen Nebelbergen zog im Osten sich um den Horizont: im Westen sank die Sonne unter: der ganze Tempel der Natur lag weit und breit vor den trunkenen Augen: wie eine Thetis hätte ich in diese Blumenströme fliegen und

versinken mögen: denke Dir, dass ein verblühtes Ideal in der Brust still wieder aufzukeimen begann: denke Dir, dass dieses verlorene Ideal allein an meiner Seite stand: wärest Du nicht auch versucht worden, Dein Sein zu verleugnen und zu gestehen, dass die Erde — schön sei? Und endlich, da die Sonne erst untergetaucht war und Frühlinge von blühenden Rosen aus dem sterbenden Strahle aufdämmerten, als die Höhen der Berge glühten, die Wälder brannten und die unermessliche Schöpfung in sanfte Rosenmassen zerfloss, und da ich so hineinschaute in diesen Purpurozean und alles, alles sich zu einem Gedanken formte und ich den grossen Gedanken der Gottheit dachte und Natur, Geliebte und Gottheit entzückt vor mir standen und mich freundlich anlächelten — siehe — da zog, schnell wie ein Blitz, im Osten eine schwarze Wolke herauf — und sie zogen herauf — und sie ballten sich in die Höhe, und ich ergriff Liddys Hand und sagte zu ihr: Liddy, so ist das Leben: und ich wies auf den schwärzlichen Purpur am Horizonte — und sie sah mich wehmütig an — und eine Träne glitt von ihrer Wimper: Flechsig — da glaubte ich's wiedergefunden zu haben, das Ideal — und schweigend pflückte ich eine Rose — aber ein Donnerschlag und ein Blitzstrahl fuhr im Osten herauf, als ich sie ihr geben wollte — und ich nahm die Rose und zerzupfte sie — jener Donnerschlag hatte mich aus einem schönen Traume aufgeweckt — ich war wieder auf der Erde — Liddy sass noch vor mir, und die Träne schwankte noch trübe in dem blauen Auge — wehmütig sah sie in die wild heraufziehenden Wolkenmassen: Das ist unser Leben, hätte ich noch einmal sagen mögen: Stumm schieden wir von der Rosenburg — wir sprachen kein Wort mehr. — Als ich von ihr Abschied nahm, drückte sie mir noch heftig die Hand — und der Traum war aus — der Traum ist aus!! — Und das hohe Bild des Ideals verschwunden, wenn ich an die Reden denke, die sie über Jean Paul führte."

Jean Paul! Das Zauberwort ist gefallen, das den Schleier von dem Geheimnis des Schumannschen Genies, des jungen Schwarmgeistes und des tiefsinnigen Tondichters zieht. Jean Paul, der Unergründliche, der Humorist mit tränenumflortem Blick, der seelenvolle Phantast, dieser Jean Paul bestimmte Schumanns Genius in seinem Lauf. Was waren für Schumann alle Lehrbücher des

Kontrapunkts gegen den Dichter des Titan oder der Flegeljahre! Wie ein Sturm erfaßte ihn diese Poesie, um ihn nicht mehr loszulassen. „Die heilige Musik zeigt den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft, die sie nie erleben.“ Wie oft klingt uns dieses tiefe Wort Jean Pauls aus Schumanns Akkorden entgegen. Wie oft fühlen wir bei Schumann die Stimmungsseligkeit, die der Dichter der Abend- und Morgenröten, der Mondscheinnächte und Sonnenlandschaften so tausendfältig hervorzuzaubern verstand. Im Überschwang einen sie sich. Beide können sich gar nicht genugtun, wenn sie ihre Gefühle aussprechen, der eine in Worten, der andre in Tönen. Und auch als Humoristen waren sie beide gleich groß, denn die Quelle des wahren Humors, das innige, tiefe Gemüt, die stille Heiterkeit der Seele, lag in ihnen, unerschöpflich wie ein nie versiegender Bronnen. Den jungen Schumann hatte die Gefühlsschwelgerei erfaßt, und er gab sich den sentimentalen Träumen, dem erdentrückten Wandel des von Gott gezeichneten Poeten in seliger Vergessenheit hin. Er träumte nur noch Poesie und bekennt über sich in seinem Tagebuch: „Was ich eigentlich bin, weiss ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub' ich, habe ich . . . Tiefer Denker bin ich nicht, ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie —, soll die Nachwelt entscheiden.“

Robert Schumann war jetzt eifrig mit poetischen Plänen beschäftigt. Lyrisches gelang ihm, wie wir schon sahen. Größere Formen kamen aber nicht über den Anfang hinaus. Da sind die „Juniusabende und Julitage“, eine Jean Pauliade reinster Färbung, wo zwei Paare von Freunden und Freundinnen sich in süßer, sentimentaler Schwärmerei in einer idealen Landschaft ergehen. Auch über dem zweiten Romanversuch „Selene“ schwebt der Geist seines großen Vorbildes. Dramatische Dichtungen wurden begonnen; ein Trauerspiel mit Chören „Coriolan“, dem Schillers „Braut von Messina“ zum Muster diente. 114 Verse haben sich davon erhalten. In einer andern Tragödie „Die beiden Montalti“ brachte er es auf 220 Verse. Dann wandte er sich der Schicksalstragödie im Stil Zacharias Werners und Müllners zu und versuchte einen gefühlstötenden Vorgang „Die Brüder Landendorfer“ in die dramatische Form zu bannen.

Aber schließlich fiel die Musik der Schwesterkunst ins Wort und nahm den Jüngling für sich in Anspruch. „Es ist sonderbar, dass ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muss, Dichter zu sein", hatte der dichtende Schumann bekannt. Aus dem melancholischen Träumen und Schwelgen der ersten Liebesempfindungen riß ihn ein tiefes Erlebnis: die Bekanntschaft mit den Werken Franz Schuberts. Löste Jean Paul dem Dichter in ihm die Zunge, so schürte Schuberts Genius die heilige Flamme des Schaffenden in dem Musiker Schumann. Frau Agnes Carus, die Gattin des Dr. med. Ernst Carus in Colditz, machte ihn zum ersten Male mit Liedern von Schubert bekannt. Es war eine Verwandte des Carusschen Hauses in Zwickau, in dem Schumann eifrig verkehrte und wo ihn immer Musik umgab. Fridolin nannte man hier den Schwärmer mit den seelenvollen Augen und ließ ihn nach Herzenslust Klavier spielen und deklamieren. In Ekstase aber versetzte ihn Frau Agnes Carus mit ihrem Gesang. Aus der Jean Paul- war eine Schubert-Schwärmerei geworden. Sein Besuch bei der Familie Carus in Colditz trug reiche Früchte für ihn. Neben Schubertliedern lernte er auch Gesänge von Spohr und Wiedebein kennen. Die eigene Schaffenslust lohte auf. Lieder auf Texte von Schulze und Byron entstanden, die ihm Frau Carus sogleich vorsang. Solch ein Glück ist nicht zu ermessen. Er ging wie auf einer Wolkenaue. Die sieben Himmel mit ihren Seligkeiten, die ihm schon Jean Paul gezeigt hatte, lagen nun offen vor seinem sonnentrunkenen Blick.

Natürlich entging Frau Carus nicht der heimlichen Anbetung durch den exaltierten Jüngling. Einem Freunde, Flechsig, gönnt er einen Blick: „Jetzt fühle ich sie erst, die reine höchste Liebe, die nicht ewig nur an den Taumelkelchen des Genusses schlürft, die ihr Glück in göttlicher Anschauung, in Verehrung findet. O Freund — wär' ich das Lächeln, ich wollt' um ihre Augen fliegen, könnt' ich die Freude sein, ich wollte ihr leise durch alle Pulse hüpfen, ja! wär' ich eine Träne, ich wollte mit ihr weinen und, wenn sie dann wieder lächelte, gern mit ihr sterben und gern, gern nicht mehr sein!" Man hatte ihn lieb in Colditz, und als Dr. Carus als Universitätsprofessor nach Leipzig ging, fand Schumann dort ein offenes Haus. Das seltsame Geschick wollte es, daß er da zum erstenmal Clara Wieck sehen sollte. Den Colditzer Sommeraufenthalt wollte er in einem

Reisetagebuch verewigen. „Jünglingswallfahrt" schrieb er darüber. Aber als er, der Pilger mit dem heißen Herzen, das heilige Bild der Musik gesehen hatte, vermochte er nicht mehr weiter zu buchen, was noch geschah. In der kühleren Umgebung des Zwickauer Philistertums wollte sich seine Musikschwelgerei unter dem Zepter Jean Pauls zu einer „Ästhetik der Tonkunst" verdichten. Später urteilte er darüber: „Schon seit drei Jahren fing ich eine Ästhetik der Tonkunst an, die ziemlich weit gediehen war, fühlte aber nachher recht wohl, dass es mir an eigentlichem Urteil und noch mehr an Objektivität fehlte."

In die Entzückungen des jungen Dichters und Musikers, der seine Tage über Jean Paul oder am Klavier verträumte, schallte bisweilen die mahnende Stimme der Mutter: er solle über dieser „Unterhaltung" nicht die Schule und das spätere Brotstudium vergessen. Schumann spielte in Schneeberg bei Zwickau in aller Öffentlichkeit einen Kalkbrennerschen Konzertsatz. Alle bewunderten ihn. Aber die Mutter blieb kühl, und der Vormund, Kaufmann Rudel, berechnete ihr eifrig die schlechten Gewinnaussichten im brotlosen Künstlerberuf. Heimlich, wenn die Mutter abwesend war, versuchte sich Robert an seinen Kompositionen. Die mütterliche Liebe wollte ihren Liebling vor einer dornenvollen Zukunft bewahren. Sie wußte nicht, daß sie kleinlich und kurzsichtig war. Der Tod des Gatten und die traurige Gemütskrankheit der einzigen Tochter hatten ihr alle Zukunft getrübt. Und die Kindesliebe in dem Sohn beugte sich willig ihrem Wunsch. Vorläufig lag das Leben ja noch „wie eine weite, weite Abendlandschaft, auf der nur matt noch ein rosiger Kuß der sinkenden Sonne bebt", vor ihm.

Der Reichtum seiner Seele, der jugendlich stürmende Drang nach Auslösung ließ Schumann aber nicht ewig träumen und spintisieren. Der Dichterkomponist konnte auch ein wackerer Kneipkumpan sein. Im fröhlichen Kreis seiner Mitschüler war er der lebenslustigsten einer, und manches Mal wurde der Heimweg „wankend und schwankend" angetreten. Ein gewisser burschikoser Ton im Umgang mit den Altersgenossen war ihm durchaus nicht fremd und bot als Reaktion auf die Poesie willkommene Abwechselung. Er verstand auch Humor an sich zu üben. Aus der letzten Primanerzeit stammt ein Auszug aus alten Tagebüchern, den er überschrieb:

„Extrahirte Quintessenzen aus Jugendsünden oder richtige und verkehrte Meinungen des armen Studiosus Jeremias."

Schumann war demnach trotz seinem schwärmerischen weichen Charakter kein Muttersöhnchen. Wenn man das annahm, so tat man ihm ebenso unrecht, wie mit der Behauptung, er wäre im Gymnasium nur ein mittelmäßiger Schüler gewesen. Zwar nennt er selbst als Primaner die Geometrie den „eisigen Nordpol", Sophokles aber den „glühenden Südpol" seines Lebens und Strebens, und bekennt damit eine angeborene Abneigung gegen die exakten Wissenschaften. Aber wo seine Liebe war, da entwickelten sich auch die Fähigkeiten in erstaunlichem Grad. Horaz ist ihm „ein feiner Suitier mit wahren poetischen Siebenmeilenstiefeln"; später „ein Libertin, weiter nichts". Plato kann er „keinen Geschmack abgewinnen". Tacitus und Sallust „ziehen ihn sehr an"; aber Cicero schimpft er „Rabulist, Scharlatan und Windbeutel". Jean Paul jedoch steht am ersten Platz; höher als Goethe und Schiller. Von zwei Sammelheften mit poetischen Versuchen war schon die Rede. In einem dritten Heft vereinigte Schumann die Aufsätze aus der Primanerzeit. Der Siebzehn- und Achtzehnjährige zeigt darin eine große Belesenheit, starke Empfindungskraft und eine Reife, die bewundernswert ist. Themen wie: „Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms", „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst", „Einfluss der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes und die Veredelung des Herzens" und „Leiden sind Gewitterwolken, in der Ferne sehen sie schwarz, in der Nähe kaum grau" (Jean Paul) — um nur einige zu nennen — behandelt er mit erstaunlichem Feingefühl. Die Primanerjahre waren für Schumann nach seinem eigenen Urteil eine „bedeutende Zeit". Viel verdankt er seinem Lehrer, dem Rektor Gottfried Hertel, der seine große Begabung erkannte und ihn zu fördern versuchte, indem er auf alle Äußerungen des jungen Talents einging. Er wirkte auf Schumanns Stilgefühl und auf seinen Geschmack im günstigsten Sinn ein. Wenn er tadeln mußte, ging es meist nur auf die unleserliche Handschrift des Schülers. Unter Schumanns Aufsatz über den „Einfluß der Einsamkeit" setzte Hertel die freundliche Mahnung: „Auch einen festen Lebensplan entwirft man am besten in der Einsamkeit. Wissen Sie, worauf ich hiermit hindeuten will?" Hertel war

auch ein eifriger Musikfreund und stand Schumann dadurch ebenfalls nahe. Der Primaner huldigte der Tonkunst ja wieder hingebungsvoll. In den Häusern des alten Carus und des Herrn von Schlegel war er willkommener Gast, und er erwähnte später noch eine Frau Obristin von Lindenau, mit der er gemeinschaftlich musizierte. Am Schluß der Schulzeit konnte er Hertel noch eine schätzenswerte Hilfe leisten an den Vorarbeiten zur neuen Ausgabe von Forcellinis „Totius latinatis Lexicon", wodurch er viel lernte und „manchen Pfennig in seine Tasche fließen ließ". Der Rektor sorgte für einen so eifrigen und vielseitigen Schüler. Er gab ihm Empfehlungsbriefe nach Leipzig mit an den berühmten Philologen Gottfried Hermann und an den Philosophieprofessor Amadeus Wendt, später auch nach Frankfurt, Darmstadt und Karlsruhe. Als im März 1828 der Domherr Prof. Dr. Tittmann das Zwickauer Lyzeum inspizierte, zeichnete sich Schumann besonders aus und hielt bei dem solennen Fackelzug die Ansprache.

Von den anderen Lehrern hatte sein Ordinarius Lindemann, der 1849 wegen Teilnahme am Dresdener Maiaufstand entlassen wurde, Interesse für die dichterische Begabung Schumanns. Unter das Gedicht „An meinen Freund, einen jungen Dichter, der nach Griechenland ziehen will", setzte er die Zensur: „Auch Sie hat das Feuer zu oft fortgerissen, jedoch gibt dieses Gedicht einen Beweis von poetischem Talente und von dem Streben, diese edle Naturgabe auszubilden."

Die eigenartigste Persönlichkeit unter Schumanns Lehrern war aber unzweifelhaft Magister Karl Ernst Richter, ein geborener Zwickauer, der Konrektor am Lyzeum und später Diakonus zu St. Marien war. Er schrieb eine Biographie August Schumanns und gab 1827 eine Zeitschrift „Die Biene, wöchentliche Mitteilungen für Sachsen und angrenzende Länder", eine Fortsetzung von August Schumanns „Erinnerungsblättern für gebildete Leser" heraus. Die Biene, in der der Geist der Opposition flammte, konnte gar heftig stechen. 1833, kurz vor seiner Auswanderung nach Amerika, traf Richter noch einmal in Leipzig mit Robert Schumann zusammen, der ihn in seinen Erinnerungsblättern, „Menschen" betitelt, mit sicherer Hand porträtierte: „Richter, vulgo Bienenrichter. Nicht ohne Einfluss auf meine frühere Bildung. Erkannte frühzeitig in

mir den Musiker. Ein ordentlicher Talleyrand im Umgang. Vor ihm kam ich mir immer wie ein Schüler vor. Ein Mensch, dem alles wunderbar gelang. Zeichner, Musiker, Kaufmann, Prediger, Philolog, Politiker, Buchhändler, Advokat. Poetisches Genie."

Die Zeit der Abschlußprüfung war herangekommen. Auch Schumann mußte sich die Eintrittskarte zur wissenschaftlichen Laufbahn durch das Abiturientenexamen erwerben. Alle Tage möchte er Champagner trinken, um sich aufzureizen. Es stand fest, daß er Jura studieren sollte. An die Musik wagte niemand zu denken; er selbst am allerwenigsten. Im März 1828 ging er zwischendurch nach Leipzig, um alle Vorbereitungen für seinen Aufenthalt dort zu treffen, und am 29. März ließ er sich als stud. jur. auf der Universität immatrikulieren. Zwei Tage später war Musikabend bei Dr. Carus, wo die neunjährige Clara Wieck den Klavierpart in einem Trio von Hummel spielte. Mit Emil Flechsig, der Theologie studierte, vereinbarte er eine gemeinsame Wohnung. Er lernte Theresens Bruder, den Studenten Moritz Semmel, kennen und gewann durch ihn einen trefflichen Freund, Giesbert Rosen. Auch Rosen schluckte den Pandektenstaub, und sein Herz schlug für Jean Paul. Kein Wunder, daß die beiden glühenden Jean Paul-Verehrer bald unzertrennlich waren. Schumann mußte noch kurze Zeit nach Prag und Teplitz zur Mutter. Der Tokaier „machte ihn froh", und von Seumes Grab nahm er sich einen Eichenlaubkranz mit. Aber kaum war er wieder in Zwickau, so traf auch schon Rosen dort ein, um vor seiner Übersiedelung nach Heidelberg einige enthusiastische Wochen mit seinem Freund zu verleben. Unterdessen durfte Schumann sein Abiturientenexamen nicht vergessen, und zu allem Überfluß drängte sich noch die Hochzeit seines Bruders Julius dazwischen. Das Hochzeitsgedicht schrieb er eines Abends in Gegenwart Rosens nieder. Die Trauung selbst in einem Dorf bei Zwickau hätte ein E. T. A. Hoffmann erdenken können. Im Augenblick, als der Prediger mit dem Brautpaar zur Kirche gehen will, stürzt er vom Schlag getroffen nieder. Der Vater der Braut, Superintendent Lorenz, muß die Entsetzten beruhigen und die Handlung vollziehen. Der dumpfe Bann wollte schwer weichen, und die Fröhlichkeit war nur eine gedämpfte.

Endlich war auch das Examen überstanden. „Eximie dignus"

lautete Schumanns Prädikat. Die Familie war in heller Freude, die nur dadurch eine leichte Trübung erfuhr, daß Schumann beim Vortrag seines Gedichtes „Tassos Tod" gelegentlich der Schlußfeier steckenblieb. Der junge Überschwang, der bisher immer noch in Fesseln gelegen hatte, war nun frei. Offen lag die Welt voll Schönheit vor dem Jüngling. Verheißungsvoll winkte die Zukunft. Jean Paul und Schubert schwebten als segnende Geister über Robert Schumann, als er seine Geburtsstadt verließ, um den Kampf mit dem Leben aufzunehmen, „hinausgeworfen in das Dasein, geschleudert in die Nacht der Welt, ohne Führer, Lehrer und Vater". Aber „alles Gute und Schöne glüht in diesem Moment in der Seele des Jünglings, und alle hohen Ideale und alle griechischen Götter stehen glänzend in diesem Jugendolymp". Poesie und Musik rangen noch um diese heiße, begeisterungsvolle, offene Jünglingsseele, während die Rechtsgelehrsamkeit eben kaltlächelnd von ihr Besitz nehmen wollte.

JUGENDSTÜRME

1828 bis 1830

Robert Schumann konnte sich noch nicht sogleich von seinem Freund Rosen, der nach Heidelberg mußte, trennen. Man wollte draußen in der Welt noch ein wenig schwärmen. Mit der Eilpost ging's in einer Aprilnacht aus Zwickau hinaus, voller Erwartung und Hoffnung auf Erlebnisse, die den Freundschaftsbund festigen sollten; beide erfüllt von Poesie, ihres Jean Paul „göttlicher Windmühle, in der der blaue Äther treibt". Das nächste Ziel war Bayreuth, die Stadt des Titan-Dichters, der Wallfahrtsort aller Schwarmgeister — die Stadt, die fünfzig Jahre später eine weltragende Bedeutung erhalten sollte durch den Genius eines andern Deutschen. „Ich lebe recht selig im Andenken Jean Pauls", schreibt Schumann. Eine Stunde am Grab des Dichters stimmte zu tiefster Andacht und zum Gelübde, der poetischen Phantasie treu zu bleiben. Geweihte

Orte, wie die „Eremitage“ und die „Phantasie“, wurden aufgesucht. Die alte Rollwenzel, das Faktotum des Dichters, mußte die Wißbegier der Jünglinge durch eingehende Berichte stillen.

Augsburg war das nächste Reiseziel. Hier wohnte der Chemiker Dr. von Kurrer, ein Freund von Schumanns Vater. Der rasch entzündbare Jüngling schwärmte sogleich für die hübsche Tochter Kurrers, eine Clara, die ihr Herz aber schon vergeben hatte. Der glücklichere Rivale Schumanns war ein vorurteilsfreies Gemüt; er gab dem jungen Studenten eine Empfehlung an Heinrich Heine in München mit. Kurrer steckte den Jünglingen noch eine an den Maler Clemens Zimmermann in den Reisesack. Bei Schumann aber war einige Wochen später in Leipzig „Claras Bild noch nicht ganz aus seinem Herzen gedrängt“.

Lebhafte Eindrücke brachte auch der Aufenthalt in München mit sich. Dort führte Heinrich Heine „im Foyer der Noblesse“ mit „wunderschönen Weiberverhältnissen“ und von einem Kreis junger Künstler umgeben ein Götterleben und zehrte von seinem lyrischen Ruhm. Er sprühte vor dem jungen Zwickauer Musensohn in glänzender Laune und gab dem begierig Lauschenden manch witziges, scharfgeschliffenes Paradox mit auf den Weg. Auch der Besuch bei dem Maler Zimmermann blieb nicht ohne geistigen Gewinn. Die empfindsame Reise der beiden Jean Paulianer hatte am 2. Mai ein Ende. Rosen mußte nach Heidelberg. Schumann fuhr noch einmal nach Zwickau zurück — wobei ihm „das Bild der lieblichen Clara im Traume und im Wachen entgegenschwebte“ —, nur um noch einen flüchtigen Gruß mit den Angehörigen zu tauschen, und begab sich dann nach Leipzig auf die Universität. Das „wilde Schlaraffenleben“ sollte ein Ende nehmen.

In Leipzig wehte Schumann eine andere Luft entgegen als in Zwickau. Es war die Zeit der ersten Gärungen. Fichtescher Geist hatte gewirkt. Jahns Anhängerschaft hatte die Deutschtümelei hochgebracht. Man berauschte sich an Phrasen verschiedenster Prägung und Tendenz. Im Volk kündigten sich die Verfassungskämpfe an, und das Märchen vom Weltbürgertum lockte mit Sirenenrufen die Einfältigen. Wieder war es ein Druck, der die Hochspannung der Gefühle erzeugte. Aber jetzt kam er nicht von einem fremden Er-

oberer, sondern von der Mißwirtschaft bevorzugter Kasten, deren Weizen namentlich durch das Kleinstaaten-Unwesen blühte. Alle Unbill dieser Zeit umfaßt ein Name: „Die Ära Metternich". Sachsen, das bevorzugte Land der Unruhen, war natürlich ein besonders heißer Boden, und Leipzig lag im Brennpunkt der politischen Interessen. In Zwickau hatte nur Richters „Biene" wöchentlich einmal im oppositionellen Wind geschwirrt. Hier in Leipzig umgab es Schumann lauter und eindringlicher. Aber seine passive Natur und seine innerste Gesinnungsvornehmheit schreckte, wie vor aller Prinzipienreiterei, so auch vor dem übertriebenen „teutschen" Geschrei der Burschenschaften zurück. Unter den Studenten herrschte eine Schwärmerei für germanische und christliche Ideale. Schumann erschien dieses Studentenleben „zu niedrig, um sich darein zu stürzen". Denn es war nicht alles so edel, wie es sich in Worten machte. „Ach! welche Ideale machte ich mir von einem Burschen und wie armselig fand ich sie meist", bemerkt er. Trotzdem zog er sich nicht ganz zurück. Seine Zugehörigkeit zu einer Burschenschaft blieb jedoch nur ein kurzes Intermezzo. Er lachte mit Freund Semmel bald „frenetisch über die schweblichen, nebligen Begriffe von Volkstum und Deutschtum" und trat zur „Marcomannia" über, die ihm mit ihren Tendenzen eher zusagte. Er schlug auf dem Fechtboden, erfüllte den würdigen Posten eines Schleppfuchses und sah „unbändiges Blut" fließen. Auch den Burschenton respektierte er: „Leipzig ist ein infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann — das Geld macht reissende Fortschritte und mehr, als man in Kollegien und Hörsälen machen kann", heißt es in einem Brief an Rosen.

In der Universität wußte er zunächst noch nichts Rechtes anzufangen. „Die kalte Jurisprudenz, die einem bei dem Anfang schon niederschmettert durch ihre eiskalten Definitionen, kann mir nicht gefallen. Medizin will ich nicht und Theologie kann ich nicht studieren." Interesse hatte er für das Wirken des Philosophen Krug. Ja, die Anregung war so stark, daß er für sich Kant, Fichte und Schelling zur Hand nahm. In der Jurisprudenz belegte er die Institutionen des römischen Rechts bei Professor Otto und verstand sich für einige Zeit sogar zu einem automatischen Besuch der Vorlesungen. Später scherzte er, er wäre immer nur bis zur Tür des

Hörsaals gekommen. Vor allem vermißte er bei Leipzig eine schöne Umgebung. „Die Natur, wo finde ich sie hier? Alles durch Kunst verschnörkelt: kein Tal, kein Berg, kein Wald, wo ich so recht meinen Gedanken nachhängen könnte; kein Ort, wo ich allein sein kann", klagt er der Mutter. Schließlich fand er aber doch noch in dem lieblichen Zweinaundorf einen kleinen Ersatz für die heimatlichen Naturschönheiten.

Im ganzen führte er ein zurückgezogenes Leben. Immer stand Jean Paul im Zenith seiner Empfindungen. Diese Phantastik und dieser poetische Reichtum waren ihm unerschöpflich und beherrschten sein Denken und Fühlen täglich aufs neue. Er bekennt: „Wenn die ganze Welt Jean Paul läse, so würde sie bestimmt besser, aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens und der menschliche Geist schwebt immer sanft über allen Tränen, und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt." In seinem Zimmer, das mit den Bildern Jean Pauls, Napoleons und seines Vaters geschmückt war, dichtete er Jean Pauliaden und schrieb die köstlichen Freundschaftsbriefe, in denen er schwärmt: „Jeder Genius des Menschen sei mit Dir, und der der Freudentränen begleite Dich ewig."

Anknüpfungspunkte zu einem geselligen Verkehr gab dagegen die Musik. Das Klavier durfte keinen Tag stillstehen. Er spielte Werke von Mendelssohn, Field, Moscheles und Hummel. Auch Bach trat schon gebieterisch in seinen Gesichtskreis. Schubert aber nahm die erste Stelle ein. Mit leidenschaftlicher Hingabe vertiefte er sich in des Meisters Klavierwerke. Frühmorgens schon saß er am Flügel, am liebsten in Hemdärmeln und mit der Zigarre im Mund. Vom Vierhändigspielen war nur ein Schritt zur Kammermusik. Kommilitonen, wie Täglichsbeck, der Violine spielte, und Glock, der den Cellopart übernahm, fanden sich in Schumanns verhältnismäßig elegantem Quartier auf dem Brühl, das Flechsig mit ihm teilte, ein. Sie begeisterten sich für Schuberts Es-dur-Trio so, daß sie diesem Werk zu Ehren einen Musikabend veranstalteten, zu dem eine Anzahl Freunde und sogar eine musikalische Autorität, Friedrich Wieck, erschienen. Sonst spielte man Kammermusikwerke von Beethoven und Prinz Louis Ferdinand. Die Zwischenpausen wurden durch musikalische Gespräche mit Vorliebe über Bach ausgefüllt. Das

Wohltemperierte Klavier lag stets auf dem Flügel. Täglichsbeck, der später Gymnasiallehrer war, hat uns eine Schilderung des jungen Schumann gegeben, die ihn treffend charakterisiert: „Schumann war ein kräftig gebauter, jedoch schlanker junger Mann mit einem blühenden, nicht gerade rotwangigen, doch aber farbigen Gesicht, dem das etwas lang getragene brünette Haar, das auf der Seite vom Ohr aus zur Schläfe hin in einer starken Locke gestrichen war, sehr gut stand. Seine Augen waren tiefliegend und dunkel und erglänzten von einem schwärmerischen Feuer. Seine ganze Erscheinung war eine durchaus noble; er trug sich elegant, und bei alledem war eine große Gutmütigkeit über sein ganzes Wesen ausgeprägt, das unwillkürlich für ihn einnehmen mußte."

Die Musik führte Robert Schumann wieder zu einer bescheidenen Geselligkeit. Er verkehrte in der Familie des Universitätsprofessors Dr. Carus, dessen Frau ihm im Jahr zuvor die Augen für Schubert geöffnet hatte. „Dr. Carusens sind noch die alten, herzlich, innig, warm wie zuvor", lobt er. Hier lernte er den Kapellmeister am Leipziger Theater, Heinrich Marschner, kennen, der gerade mit dem „Vampyr" einen sensationellen Triumph errungen hatte, und den Liederkomponisten G. Wiedebein, einen Klassiker-Epigonen, der den Beifall des Tages für sich hatte. Von größter Bedeutung aber war seine Bekanntschaft mit Friedrich Wieck und dessen Tochter Clara.

Der am 18. August 1785 geborene Friedrich Wieck hatte ursprünglich Theologie studiert, sich dann aber der Musik zugewandt, einen Handel mit Klavieren eröffnet und sich durch zähen Fleiß zu einem geachteten Pädagogen emporgearbeitet. Er war ein anregender, lebhafter Geist, von einer ungeheuren Energie, aber ebenso heftigem Starrsinn besessen. Ein Glückstag ohnegleichen war es, als ihm am 13. September 1819 nach dreijähriger Ehe eine Tochter, Clara Josephine, geboren wurde. An ihr wollte er das glanzvollste Resultat seiner Klavierspiel-Methode zeigen. Als er 1824 sich von seiner Frau, die später den Tonkünstler Bargiel heiratete, getrennt hatte, begann er mit der fünfjährigen Clara die ersten Versuche. Das Kind hatte infolge einer Art Schwerhörigkeit gerade erst sprechen gelernt. Für das Klavierspiel fand sich jedoch darin kein Hemmnis. Der Vater, ein lebendes System, brachte Clara durch

seine rationelle Methode in vier Jahren so weit, daß sie öffentlich mit einer Pianistin Perthaler vierhändige Variationen von Kalkbrenner spielen konnte. Das war am 20. Oktober 1828. Friedrich Wieck hatte kurz vorher mit Clementine Fechner seine zweite Ehe geschlossen. Der vielfältig anregende künstlerische Verkehr in Wiecks Haus förderte Clara schnell auf allen Gebieten, so daß Schumann damals, als er sie im Haus von Professor Carus kennen lernte, zu ihr wie zu einem Wunder aufsah.

Schumann empfand angesichts dieses staunenswerten Erfolges der Wieckschen Methode den lebhaften Wunsch, sein pianistisches Können auch von einer so kundigen Hand abschleifen und fördern zu lassen. Die Mutter, der er über sein musikalisches Treiben immer ehrlich, wenn auch mit einiger Scheu und Zurückhaltung im Tiefsten berichtete, hatte nichts gegen einen Klavierunterricht bei Wieck einzuwenden. Schumanns technische Fertigkeit war damals keine alltägliche. Die Intensität seines leidenschaftlichen Spiel-Temperaments half über manche methodischen Mängel hinweg. Korrektheit und Klarheit waren ihm wenig eigen, da ihm die Grundlagen eines zielbewußten Lehrgangs fehlten. „Ich spielte zwar alle Konzerte vom Blatt, musste im Grunde aber die C-dur-Skala erst anfangen", steht in einem späteren Brief. Ein nüchterner, scharfdenkender Kopf, wie der von Pedanterie nicht freie Wieck — ein Seitenstück zu dem Berliner Zelter — war für Schumann durchaus notwendig, um ihn vor Verwilderung zu bewahren. „Meine fatalste Krisis war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffasste, musst' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, dass ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange", heißt es später einmal in den „Schwärmbriefen". An Stelle der Stimmungsseligkeit trat nun die kalte Überlegung. Eins war ihm aber nicht klarzumachen: die Notwendigkeit eines musiktheoretischen Unterrichts. Hier beharrte er eigensinnig auf der Berechtigung des Naturzustandes. Die freie Phantasie erschien ihm wesentlicher als die Ergründung des harmonischen Systems. Im Klavierspiel jedoch fügte er sich bereitwillig und selbstverleugnend dem Willen des Lehrers, dem dieser genialische Musikenthusiast ein reizvolles Problem war. Bis zum Februar des anderen

Jahres dauerte der Unterricht; dann mußte ihn Wieck wegen Zeitmangels aufgeben.

Das vielfältige Musiktreiben, der Unterricht bei Wieck, das Kammermusik- und Vierhändigspielen mit den Freunden, die Musikabende bei Dr. Carus, die Leipziger Öffentlichkeit mit den Gewandhauskonzerten, den Leistungen der Thomaner und der „Euterpe", den Matthäischen Quartettakademien und manchem anderen entflammten den jungen Schumann wieder heftig. Einsame Traumstunden am Klavier ließen ihn wohl manchen Blick in die Zukunft, das geheimnisvolle Land der musikalischen Romantik, tun. Da war er ganz sein eigen. Aber was er auf das Papier bannte, unterlag noch dem Einfluß seiner Götter. Schubert inspirierte die acht vierhändigen Polonäsen, auch die Variationen über ein Thema von Prinz Louis Ferdinand und die Lieder, denen namentlich Kernersche Texte zugrunde lagen. Die größere Form wurde in einem Klavierquartett e-moll versucht. Mit den Liedern rang er um Anerkennung. Wohl auf Veranlassung seiner Sängerin Agnes Carus sandte er sie an Wiedebein nach Braunschweig, um von diesem ein Urteil zu erbitten. Das fiel günstig aus. „Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen; nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen. Allein, glauben Sie mir, unser Altvater hat auch hier, wie immer, Recht, wenn er sagt: Dem glücklichsten Genie wird's kaum Einmal gelingen." Das Selbstbewußtsein hob sich; denn Wiedebein war damals eine Autorität.

Auch ein Schumann mußte sich aufrichten, um innerlich klar zu werden und zu erstarken. Was war er? Der äußeren Form nach Student einer Wissenschaft, zu der ihn weder Neigung noch Veranlagung trieb. Die poetischen Sehnsüchte und Talente seiner Knaben- und Jünglingsjahre machten ihm jedes Buch lieber als das Gesetzbuch. Sein Geist sträubte sich gegen den toten Formelkram einer kalten Logik. Er lebte in anderen Regionen. In diese Lage, ohne inneren Zwang oder Antrieb zu studieren, hatte ihn die Konvention getrieben. Der Wille der Mutter zum „Beruf" war ihm heilig. Das Wort des Vormunds dünkte ihm verständig, da ja der Staub einer bejahrten Erfahrung daran hing. Die innere Stimme jedoch regte sich stärker, je mehr er sich den Gefilden näherte, in denen er selig sein sollte. Die Musik weckte sein Selbstgefühl, das

sich je mehr desto heftiger gegen jegliche Bevormundung auflehnen konnte. Noch hatte die Stunde nicht geschlagen. Aber sein Gefühl sagte ihm unzweideutig, daß sie komme. Man lese die Briefe und fühle den tastenden, zurückhaltenden, brennenden Geist darin, wenn die Sprache auf die Musik kommt. Heiße zurückgedämmte Leidenschaft sprüht Funken. Es ist nur für Augenblicke Licht.

Schumann hatte zu ringen. Seine feine Natur suchte einen rein äußerlichen trivialen Ausgleich. Er fand ihn in der Geselligkeit, der er sich für einige Zeit überantwortete, um die gefährliche Explosion noch für eine Weile zu verhindern. Daß er dabei „hübsch Geld brauchte", wird uns mehrfach berichtet. Der Vormund mußte mit saurem Gesicht immer wieder aushelfen. Ermahnungen wurden dabei nicht gespart. Aber sie fruchteten nichts. Die Lebenslust brach bisweilen wild und unbändig in dem jungen Studenten durch. Und doch war ihm selbst den Freunden gegenüber eine gewisse Zurückhaltung im Innersten Notwendigkeit. Manch einer fühlte, daß Schumann sich anders gab, als er war: daß er seine Empfindungen nicht rückhaltlos offenbarte. „Er war nicht so klar und offen, dass er sich ganz decouvrirt hätte und durchsichtig geworden wäre", sagt Röller von ihm.

Dieser junge Schumann ist ein Wunder. Ein musikalisches Genie im Larvenzustand. Warum trieb ihn der Geist nicht heftiger, zu schaffen, zu singen? Eine ungewöhnliche Erscheinung, der eigenen Schwungkraft unbewußt, voll von Jean Paul und Schubert, streut er seine Talente aus, unbekümmert und mit einer jugendlichen Unbedenklichkeit, die die Schaffens- und Arbeitsstunden sorglos verrauschen läßt und in sich und andere hineinhorcht. Der äußere Antrieb fehlte ihm, dessen Leichtigkeit im Erleben der Jugend durch keine wirtschaftliche Notlage getrübt wurde. Dazu kam die Vielseitigkeit seiner Begabung, die den Jüngling noch nicht zur schroffen Konzentrierung aller seiner Fähigkeiten auf ein Schaffensgebiet zwangen. Er mußte eben nicht nur zum Musiker, sondern auch noch zum Dichter reifen, um der musikalischen Romantik, der neuen Kunst, ein Wortführer und Bahnbrecher werden zu können. Daher seine starke Unterschätzung einer musikalischen Technik, die er durch seine blühende, überschwengliche Phantasie, durch sein Ge-

fühl für die Poesie der Musik ersetzen und entbehren zu können glaubte.

In Leipzig fand sein Inneres keine Klärung. Er war ebensowenig Student wie eigentlich Musiker oder Dichter. Deshalb sehnte er sich fort. Nicht nur das Verlangen nach einem gleichgestimmten Menschen, wie es sein Freund Rosen war, drängte ihn nach Heidelberg. Er suchte Zerstreuungen irgendwelcher Art, um die innerliche Unruhe, die unbewußte Unzufriedenheit mit sich zu übertönen und zu betäuben. Natürlich lockte ihn auch die unvergleichliche Lage Heidelbergs, die poesieumwobene Natur, in der er schwärmen und sich von der Leipziger Nüchternheit erholen wollte. Der Mutter gegenüber mußte allerdings ein stichhaltiger Grund für den Universitätswechsel gefunden werden, und der lag ja, wie immer in solchen Fällen, an der Oberfläche: in den Namen der Professoren. In Heidelberg lehrten die berühmtesten deutschen Juristen wie Thibaut und Mittermair, versichert er. Bekennt aber schließlich doch ehrlich, daß er auch seiner selbst wegen einmal aus dem „ekelhaften Leipzig" fort müsse, um nicht „gänzlich zu versauern" und um Menschen kennenzulernen. Es kostete ihn nicht viel Mühe, die Mutter zu überreden. Sie vermochte ihrem Liebling keine Bitte abzuschlagen.

Willkommene Abwechslung in dieser innerlich bewegten Zeit bot ein kurzer Ferienaufenthalt in Zwickau und Schneeberg, da aus einer geplanten Bayreuther Reise nichts geworden war. „Ich lebe hier unter meinen Verwandten glückliche und einsame Stunden," berichtet er einem Freund. Er genießt in Zwickau Stunden, die Tage in Leipzig aufwiegen. „Jene stillen Herbstabende der Heimat, zugleich Wonneabende des Herzens, jene vergoldeten Höhen und die blühenden Täler, o dieses ganze Stilleben der Natur und der freundlichen Menschheit wiegt kein Leipzig mit allen seinen Konzerten und Theatern auf." Der Schwärmer kann Leipzig nicht genug herabsetzen. Aber das Wintersemester ist noch zu überstehen. Die Musik muß es ausfüllen. Mit Demoiselle Reichold, der „besten Klavierspielerin", spielt er oft vierhändig; denkt auch schon daran, mit ihr im nächsten Winter öffentlich zu wirken. Wieck leitet ihn noch. Er hat seine Mühe mit dem ungebärdigen Naturtalent; aber der große Pädagoge vermag auch das Schäumendste in strenge

Form zu bringen. Vor den Menschen ekelt es den jungen Schumann wieder einmal. Das Gefühl der Einsamkeit gewinnt die Oberhand. Und doch wird ihm das Scheiden von Leipzig zuletzt „furchtbar schwer". „Eine schöne, heitere, fromme, weibliche Seele hat die meinige gefesselt," klagt er. Aber die bittere Träne wird unterdrückt — der junge Schmerz ist bald vergessen. Doppelt rührend ist das zarte Hinneigen zur Mutter in den Briefen dieser wehen Tage, die wie in Liebe getaucht sind.

Endlich ist das juristische Kolleg in Leipzig geschlossen. Schumann eilt noch einmal in die Heimat. Da hätte ihm beinahe das Schicksal einen Strich durch die Heidelberger Pläne gemacht. Sein Bruder Julius erkrankte schwer. Man war auf das Schlimmste gefaßt; und Robert sollte dann in Zwickau bei der Mutter bleiben. Aber es ging mit dem Schrecken für alle vorüber. Vor der Heidelberger mußte nun noch schnell die Zwickauer Freiheit ausgekostet werden. „Ich komme gar nicht aus den Lust- und Freudenfesten heraus. Vorgestern war sehr brillantes Konzert in Zwickau, wo 800 bis 1000 Menschen zusammen waren: natürlich liess ich meine Finger auch hören!" berichtet er dem wartenden Rosen.

Mitte Mai endlich ging es auf die Frühlingsfahrt nach Heidelberg. „Die Reise von Leipzig nach Frankfurt war wie ein Flug durch Hunderte von Frühlingshimmeln," jauchzt er. An Willibald Alexis hatte er einen anregenden Gesellschafter, der ihm schnell Freund wurde. Über Frankfurts Sehenswürdigkeiten möchte er der Mutter einen Folioband schreiben. Seltsam berührt lesen wir: „Beiläufig gesagt, so grenzt mein Logis rechts an das Irrenhaus und links an die katholische Kirche, dass ich wahrlich im Zweifel bin, ob man verrückt oder ob katholisch werden sollte." Begierig sog er sich voller Eindrücke. Nichts Schöneres, als in alten Städten „ziellos durch alle Schlupfwinkel und Winkelzüge herumzuziehen"! Das Städelsche Museum, Goethes Geburtshaus und der Bethmannsche Garten; „Ariadne auf Naxos! Dannecker!" notiert er zitternd von einem Kunsterlebnis. Aber das größte ist der Rhein! „Ich drückte die Augen zu, um den ersten Anblick des alten majestätischen Vater Rhein mit ganzer, voller, nüchterner Seele geniessen zu können. — Und wie ich sie aufschlug, lag er vor mir, ruhig, still, ernst und stolz wie ein alter deutscher Gott, und mit ihm das

ganze herrliche, blühende, grüne Rheingau mit seinen Bergen und Tälern und den ganzen Rebenparadiesen." Wir denken daran, wie dreizehn Jahre später der gehetzte Wagner bei seiner Rückkehr aus Paris den deutschen Rhein begrüßte. In Koblenz trennte sich Schumann von Alexis, um rheinaufwärts nach Mainz zu fahren. Am 21. Mai kam er mit leeren Taschen in Heidelberg an.

„Das erste, was ich in Heidelberg suche, ist — eine Geliebte," hatte er Rosen stürmisch angekündigt. Er fand — die Musik. Heidelberg war für den Romantiker ein geweihter Ort. Hier war zwanzig Jahre früher die denkwürdige Arbeit an „Des Knaben Wunderhorn" geschehen. Arnim, Brentano und Görres hatten hier gewirkt. Nun betrat Schumann, romantischer Ideen voll, den Schauplatz, wo er reifen und zum Lebensziel sich entscheiden sollte. Einstweilen ergab er sich mit Rosen und Semmel zusammen einem schönheitssuchenden, berauschenden Genießerdasein. „Rosen steht recht schön und redlich als Versöhnung zwischen meiner Gefühls- und Semmels Verstandeswelt, wir bilden ein recht harmonisches Kleeblatt," charakterisiert er. Die herrlichsten Ausflüge wurden im Wagen unternommen. Baden-Baden, Mannheim, Worms besucht. Schumann stets mit der stummen Klaviatur bewaffnet, auf der er unablässig übte. Das Geld fließt. Er berechnet der sorgenden Mutter, wie er eigentlich noch sparsam wirtschafte. Ironisch dagegen wird er, wenn er auf das Studium zu sprechen kommt: „Das Jus schmeckt mir bei Thibaut und Mittermair exzellent, und ich fühle jetzt erst die wahre Würde der Jurisprudenz, wie sie alle heiligen Interessen der Menschheit fördert." In Wirklichkeit saß er schon morgens früh am Klavier und dachte nur Musik. Thibauts Pandekten-Kolleg besuchte er eine Zeitlang. Ja, er brachte es bis zu einem Kollegheft. Aber schmackhaft wurde ihm die Rechtsgelehrsamkeit nicht. Gesprächen über juristische Fragen wich er stets energisch aus. Lieber erprobte er mit den Freunden seine Meisterschaft im Schachspiel oder zeigte ihnen die machtvolle Sprache der Musik. Semmel ermahnte ihn zu einem endlichen Entschluß. Aber Schumanns weiche Natur fühlte sich noch nicht stark genug zu dem entscheidenden Schritt zur Kunst. Er wollte immer noch nichts als aufnehmen. So brachte die verführerische Nähe der Alpen bald einen schnellen Plan in ihm zum Reifen: er wollte Italien sehen. Eifrig trieb er mit

den Freunden zusammen Italienisch und brachte es in kurzer Zeit schon so weit, daß er Sonette von Petrarca formschön, „mit bewundernswerter Treue und mit dem vollen poetischen Schwunge des Originals" ins Deutsche übertrug. Die Geldfrage erforderte einige Energie. Der Vormund legte die Hand auf den Geldbeutel und verlangte Aufschub der Reise bis zur Beendigung der Studien. Aber Schumann ließ sich nicht schrecken. Er drohte, Geld zu Wucherzinsen zu leihen, und stellte der Mutter in beweglichen Worten die dringende Notwendigkeit dieser Reise vor, bis sie ihre Einwilligung und die Mittel gab.

„Die Ferien sind nicht zum Studieren der Bücher, sondern zum Studieren eines anderen grossen Buches, d. h. der Welt, da," hatte er dem Vormund vorgehalten. Er vertiefte sich gründlich und liebevoll darein. Überall sahen seine überwältigten Augen Schönheit. Seine Reisebriefe sind voller Entzückungen über das sorglose köstliche Wandern. „Das Dichterauge ist das schönste und reichste," jubelt er. Basel, Zürich, Luzern und Bern sind Stationen seiner Reise. Dann wird seine Sehnsucht in Oberitalien erfüllt. Er schwärmt von der Lyrik dieser Natur. In Mailand besucht er die Scala und läßt sich von der italienischen Primadonnenkunst einer Pasta schmeicheln. Er sieht Venedig. Hat allerlei kleine Abenteuer zu überstehen und kehrt unendlich bereichert an Empfindungsseligkeit nach Heidelberg zurück.

Mit Feuereifer ergibt er sich nun dem Studium — der Musik. Aus seiner vornehm-hohen Wohnung war er in ein bescheidenes, aber um so poetischeres Quartier gezogen und überließ sich ganz seinen künstlerischen Träumen. Bei Thibaut, dem Juristen wider Willen, fand er manche musikalische Anregung. „Thibaut ist ein herrlicher, göttlicher Mann, bei dem ich meine genussreichsten Stunden verlebe. Wenn er so ein Händelsches Oratorium bei sich singen lässt (jeden Donnerstag sind über 70 Sänger da) und so begeistert am Klavier akkompagniert, und dann am Ende zwei grosse Tränen aus den schönen, grossen Augen rollen, über denen ein schönes, silberweisses Haar steht, und dann so entzückt und heiter zu mir kommt und die Hand drückt und kein Wort spricht vor lauter Herz und Empfindung, so weiss ich oft nicht, wie ich Lump zu der Ehre komme, in einem solchen heiligen Hause zu sein und

zu hören. Du hast kaum einen Begriff von seinem Witz, Scharfsinn, seiner Empfindung, dem reinen Kunstsinn, der Liebenswürdigkeit, ungeheuren Beredsamkeit, Umsicht in allem." — Mit Thibauts Ansichten über Musik, die der Gelehrte 1825 in seinem Werk „Ueber die Reinheit in der Tonkunst" niedergelegt hatte, konnte sich der jugendliche Stürmer natürlich nicht identifizieren. Ihn erfüllten andere Ideale, die er vor Vertrauten in seinen freien Phantasien ausströmte. Zu seinem näheren Umgang zählte jetzt ein Student Töpken, mit dem er oft vierhändig spielte. Namentlich Schuberts Rondo op. 107 war eins seiner Lieblingsstücke. Töpken, der ihn zuerst einen Satz aus Hummels a-moll-Konzert spielen hörte, war „frappiert durch den Applomb im Spiel, diesen bewusst künstlerischen Vortrag". Von ihm wissen wir auch, daß Schumanns freies Phantasieren einen unvergeßlichen Eindruck machte durch die Fülle von Gedanken, die er aus den Tasten hervorzuzaubern verstand. Mehr noch, daß er damals schon über Mittel und Wege nachdachte, die Technik durch äußere Eingriffe schneller als in der landläufigen Weise zu fördern. „Viel Klavier gespielt," notiert Schumann. Die Liebe zu Schubert ist die alte. „Schubert ist noch immer mein einziger Schubert, zumal da er alles mit meinem einzigen Jean Paul gemein hat," gesteht er. „Wenn ich Schubert spiele, so ist mir's, als läs' ich einen komponierten Roman Jean Pauls."

Bald hatte sich in Heidelberg sein Ruf als Pianist verbreitet. Er konnte sich vor Einladungen nicht retten, wozu noch die vielen Bälle, Festlichkeiten und Schlittenfahrten, an denen er als Mitglied der Saxoborussia teilnehmen mußte, kamen. Dem Tanzvergnügen wurde mit Leidenschaft gehuldigt. In Heidelberg war das Feld noch zu klein. Die Bälle in Mannheim mußten dem Mangel abhelfen. Diese Karnevalsfreuden kosteten viel Geld und führten von einer Kalamität in die andere. Aber sie wurden genossen mit der seligen Unbefangenheit der frischen Jugend. Mit Scherzworten erbittet er vom Bruder einen Wechsel, lächelnd macht er die sorgende Mutter mit seinen Notlagen bekannt. Ein seltsamer Jüngling, in dem das Tiefste loderte, und an dem doch auch das Äußerlichste nicht vorüberging; der die Blumen am Weg pflückte und manches artige Abenteuer romantischer Färbung zu bestehen hatte; dann wieder am Flügel saß und den Freunden Webers „Aufforderung

zum Tanz" erläuterte: „Jetzt spricht sie, das ist der Liebe Kosen; jetzt spricht er, das ist des Mannes ernste Stimme. Jetzt sprechen sie beide zugleich, und deutlich höre ich auch, was beide Liebenden einander sagen." Überall liebte, ehrte und achtete man ihn. Er war dagegen recht oft eigensinnig und dünkte sich als musikalischer „Tafelaufsatz" für Gesellschaften zu schade.

Im Studenten-Verein „Museum" wurde viel Musik getrieben. Hier spielte Schumann in einem Konzert die Alexandervariationen von Moscheles. „Das Bravo- und Dacaporufen hatte bei Gott kein Ende, und es ward mir ordentlich siedend und schwül dabei," berichtet er nach Zwickau. Die verwitwete Großherzogin Stephanie von Baden lud ihn ein, in Mannheim zu spielen. Das war Ehre genug. Er fühlt, er darf der Mutter schreiben: „Hätt ich jemals etwas auf der Welt geleistet, es wäre in der Musik geschehen; ich habe in mir von jeher einen mächtigen Trieb für die Musik gefühlt, auch wohl schaffenden Geist ohne mich zu überschätzen." Und er macht kein Hehl daraus, daß ihn die Jurisprudenz „verknorpelt und vereist".

Nach seinem großen Konzerterfolg zog er sich jedoch mehr und mehr vom gesellschaftlichen Leben zurück und wurde wieder einsamer. Auch die Musiknachmittage bei Thibaut gab er fast ganz auf, da seine Abneigung gegen dessen von Pedanterie beherrschten Kunstansichten sich zum Überdruß steigerte. „Thibaut muss unter'n Tisch mit seinen Händelschen Opernarien," heißt es in einem Brief. Auch vom Studentenleben hielt er sich fern. „Wüstes Kommersleben" hatte er in einer bewegten Zeit, in der er beinahe in den akademischen Sumpf hineingeraten wäre, notiert. Nun hatte er sich davon freigemacht, da die Entscheidung über sein Leben bevorstand und er der Anspannung aller Kräfte für sein hohes Ziel und für den schweren inneren und äußeren Kampf bedurfte.

Indessen hatte Schumann schaffend seinem Talent manches abzuringen sich bemüht. Führten die Versuche auch noch nicht zu sonderlich großen Ergebnissen, so hatten sie doch vor allem das Gute, ihm den Mangel an theoretischen Kenntnissen fühlbar zu machen. Er ging daran, diesem Übel durch Selbststudium abzuhelfen. In das Jahr 1829 fallen Symphonieanfänge und kleinere Stücke für Klavier, meist in Tanzform, von denen einige (Nr. 1, 3, 4, 6 und 8)

später in den „Papillons“ veröffentlicht wurden. Auch Etüden für Klavier zur weiteren Ausbildung seiner Technik ersann er.

Emsiger noch war er im nächsten Jahr. Da schrieb er Anfänge eines Klavierkonzerts in F-dur nieder. Eine Toccata in D-dur arbeitete er später vor der Veröffentlichung noch gänzlich um. Als charakteristisches Ergebnis dieser Schaffenszeit figurieren die Abeggvariationen, die als op. 1 gedruckt und einer fingierten Komtesse Pauline von Abegg gewidmet wurden. Die Komposition war eine Huldigung an Meta Abegg, die Tochter eines hohen Mannheimer Beamten, die von einem Freund Schumanns angeschwärmt wurde. Die Idee ist echt Schumannisch. Geheimnisvolle poetische Beziehungen zwischen Namen und Tönen zu suchen, lag ihm nahe. Daß bei solchem Werk aber noch mancher Mißgriff in der Wahl des Ausdrucks unterlief, ist nicht zu verwundern. Nicht alle Variationen hat Schumann später veröffentlicht.

So drängte die Musik immer heftiger in ihm. Nicht ohne Einfluß blieb der Verkehr mit dem Violinvirtuosen Ernst, der Heidelberg berührte und auf Schumann lebhaft wirkte. Den entscheidenden Anstoß aber übte Paganinis Wunderkunst aus, an der er sich Ostern 1830 in Frankfurt mit Töpken zusammen berauschte. Schumanns aphoristische Schilderung dieser Kunstfahrt ist zu köstlich, um hier fehlen zu dürfen.

„Die ersten Kutscher — Wolkenzüge am Himmel — die Bergstrasse über Erwartung schlecht — der Melibocus — Auerbach — Benecke — die kleine Kellnerin — Lichtenbergs Auctionszettel und Gelächter — Forster — Malaga — dann Schädler und Eckmayer — Vortrinken — Quarambolagen auf der Hausflur usw. — Ostersonntag — Töpkens Flüche — traurige Gesichter — Darmstadt — die malerische Trauerweide im Gasthof-Hof — Aprilwetter, blaue und schwarze — die Warte vor Frankfurt — der lahme Klepper und langweiliges Danebenherlaufen — Ankunft im Schwan — Abends Paganini — Weber — Entzückung mit Weber, Hille und Töpken im Schwan — ferne Musik und Seligkeit im Bette — Ostermontag — das schöne Mädchen im Weidenbusch — Abends „Tell von Rossini“ — Töpkens gesundes Urteil — Hinstürzen nach dem Weidenbusch — das schöne Mädchen — Lorgnettenbombardement — Champagner — Osterdienstag —

mit Töpken Flügel angesehen — Al. Schmitt — Schubert'sche Walzer — Braunfels — Wachscabinett — Abschied von Weber — vielleicht für immer Abfahrt aus Frankfurt — mein künstliches Ausweichen in den Frankfurter Winkelgassen — Darmstadt — köstliches Befinden nach einem Schoppen Wein — — — — — — — der herrliche Melibocus im Abendglanzduft — Wein im Magen — der schreckliche Klepper — Verwechselung der Zügel — endliche Ankunft in Auerbach — Lottchen — — — — — — — — Ostermittwoch — schlechtes Wetter — die Bergstrasse blütenschön — in Handschuchsheim die liederlichen Preussenfüchse — Ankunft in Heidelberg — Ende —."

Der Eindruck, den der sagenhafte Geiger auf Schumann machte, war überwältigend. Heller als je brannte nun in ihm der Gedanke, auch ein großer Virtuose zu werden. Er mußte sich durchsetzen, das fühlte er. Nach dem Abschluß des Wintersemesters in Heidelberg hatte man seine Rückkehr nach Leipzig zum Abschluß der Studien von ihm verlangt. Er hatte noch einen Sommer für Heidelberg erbeten — einen Sommer, um über sich klar zu werden und dann den großen Schritt ins Ungewisse zu tun. Er kannte die Abneigung der Mutter gegen die Künstlerlaufbahn. Aber ihr Widerstand mußte gebrochen werden. Es war für Schumann derselbe Kampf gegen törichte, wenn auch gutgemeinte Bevormundung, den viele andere Talente vor und nach ihm ausfechten mußten. In beweglichen Worten beschreibt er sein stilles, einsames Leben. „Meine Idylle ist einfach und zerfällt in Musik, Jurisprudenz und Poesie." Die Musik steht obenan. Er deutet an, vertröstet auf die Zukunft. Alles zuckt und vibriert in leidenschaftlicher Erregung.

Schließlich muß das erlösende, klärende Wort gesprochen werden. Der Jüngling will als Mann dastehen. Am 30. Juli offenbarte er sich in einem innigen Brief der Mutter also: „Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa, oder nenn es Musik und Jus. In Leipzig hab ich unbekümmert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt und geschlendert und im Grunde nichts Rechtes zusammengebracht; hier hab ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunst gehangen. Jetzt stehe ich am Kreuzwege, und ich erschrecke bei der Frage: Wohin? — Folg ich meinem Genius, so weist er mich

zur Kunst, und ich glaube, zum rechten Weg." Sein Talent aber gibt ihm Stolz und Hoffnung: „Zu der Gewissheit bin ich auch gekommen, dass ich bei Fleiss und Geduld und unter gutem Lehrer binnen sechs Jahren mit jedem Klavierspieler wetteifern will, da das ganze Klavierspiel reine Mechanik und Fingerfertigkeit ist: hier und da hab ich auch Phantasie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen." Der Mutter stellt er die Entscheidung über seine Zukunft anheim. Sie soll Wieck um sein Urteil fragen und nach dessen Bescheid handeln.

Die Mutter war entsetzt, als sie das, was sie lange gefürchtet und geahnt hatte, nun in Wirklichkeit vor sich sah. In einem besorgten Brief bittet sie Wieck um seinen Rat: „Auf Ihrem Ausspruch beruht alles, die Ruhe einer liebenden Mutter, das ganze Lebensglück eines jungen unerfahrenen Menschen, der bloss in höheren Sphären lebet, und nicht ins praktische Leben eingehen will."

Friedrich Wieck brach mit aller Entschiedenheit eine Lanze für Schumanns Talent. Wenn sich Robert dem Drill fügen wolle, dann könne sicherlich aus ihm etwas Bedeutendes werden. „Ich mache mich anheischig, Ihren Herrn Sohn, den Robert, bei seinem Talent und seiner Phantasie binnen drei Jahren zu einem der grössten jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie Moscheles und grossartiger als Hummel spielen soll." Glänzender konnte er über Schumann nicht urteilen, und seine warmen Worte flößten denn auch der Mutter einiges Vertrauen zu der Zukunft ihres Lieblings ein. Schweren Herzens und doch voll mütterlicher Liebe und Hoffnung gab sie ihre Einwilligung und hat dann immer treu und ohne Bedenken fest zu ihm gehalten.

Schumanns kühnste Träume waren verwirklicht. Er durfte nun ganz der Musik leben. Voll überströmenden Glücksgefühls dankt er der Mutter: „Ihr und ich können jetzt der Zukunft mit sicherer und festerer Miene in ihr Auge sehen als früher." Gern will er die sechsmonatige Probezeit bei Wieck auf sich nehmen, und wenn dann Wieck auch nur einen Zweifel an seiner Zukunft hege, zur Jurisprudenz zurückkehren. Er fühlt es ja: davor wird ihn sein Talent und seine Energie bewahren. Und Wieck drückt er begeistert die Hand: „Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich

kann es und muss es. Glauben Sie mir, ich bin bescheiden, habe auch viel Ursache, es zu sein; aber ich bin auch mutig, geduldig, vertrauensvoll und bildsam. Ich vertraue Ihnen ganz und gebe mich Ihnen ganz; nehmen Sie mich, wie ich bin, und haben Sie in allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken, und kein Lob soll mich fauler machen. Ich wollte, Sie könnten jetzt in mich sehen; es ist still drinnen, und um die ganze Welt haucht jetzt ein leiser, lichter Morgenduft. Vertrauen Sie denn auf mich; ich will den Namen, Ihr Schüler zu sein, verdienen."

Noch waren zwei mahnende Briefe an den Vormund zu schreiben: um Geld. Dann verließ Schumann Heidelberg, einer großen Zukunft entgegen. Er fuhr über Detmold, um Freund Rosen, der jetzt dort ansässig war, zu besuchen. Das Ziel war Leipzig. Der Pandektenstaub lag abgeschüttelt hinter ihm. Nun galt es, der Kunst in ernstem Streben ihre tieferen Geheimnisse abzuringen. Der Zwanzigjährige war voller Virtuosenpläne. Er träumte von Glanz und Ruhm und war voller Kraftgefühl, wenn auch ein wenig traurig darüber, daß das Heidelberger „goldene Schlaraffenleben" nun ein Ende hatte und er wieder einmal einen lieblichen Mädchenkopf aus seiner Erinnerung streichen mußte. Aber es galt jetzt ein Höheres, wogegen alles andere nur erst ein schwaches Vorspiel, ein leichtes, frühlingshaftes Schmetterlingsgaukeln gewesen war.

AUFSCHWUNG

1830 bis 1833

Im Oktober 1830 kam Schumann in Leipzig an. Um mit aller Gründlichkeit seinen Studien nachgehen zu können, bezog er ein Zimmer in Wiecks Wohnung in der Grimmaischen Gasse Nr. 36. So war er täglich mit seinem Lehrer zusammen und hoffte dadurch Bedeutendes für ein schnelles Fortkommen in der Technik zu profitieren. Aber seinem heißen Streben genügte das Erreichbare nicht.

Im Flug wollte er die einzelnen Stadien des Weges zur Meisterschaft hinter sich lassen. Schon in Heidelberg hatte er mit Töpken zusammen über Mittel nachgesonnen, die Technik durch Eingriffe mechanischer Art schnell zu fördern, um über das geisttötende Einerlei der musikalischen Fingerübungen wegzukommen. Jetzt nahm er die Experimente wieder auf. Er fand einen Vorwand, den Unterricht bei Wieck für kurze Zeit abzubrechen. Geheimnisvolle Andeutungen von einer Erfindung, deren Ergebnisse man bald bewundern würde, machten die ihm Nahestehenden gespannt auf das, was er täglich hinter verschlossenen Türen vorbereitete. Nach mehreren Wochen nahm der Zauber ein trauriges Ende: Schumanns rechte Hand war für das Klavierspiel unbrauchbar geworden. Zerschellt lag sein Phantasiebild am Boden. Welcher Art seine Übungen waren, hat niemand ganz klar von ihm erfahren. Jedenfalls handelte es sich um ein besonderes Training des vierten Fingers, der während des Spiels durch eine mechanische Vorrichtung hochgezogen wurde. Dadurch sollte auf schnellstem Weg Unabhängigkeit der Finger erzielt werden. Schumann hatte sich sogar zu diesem Zweck eigens Etüden komponiert. Das erschreckende Ergebnis war eine Lähmung des Fingers. Die Sehne verlor ihre Spannkraft. Schumann war jedoch überzeugt, daß die Hand wieder gesunden würde, und übte unverdrossen mit der linken weiter. Aber bald mußte er die Hoffnung aufgeben und in dumpfer Resignation die Virtuosenpläne zu Grabe tragen. Falsche Behandlung führte statt einer Besserung eine Verschlimmerung des Leidens herbei. Bis zum nächsten Jahr war die rechte Hand völlig erlahmt. Erst nach und nach legte sich das Übel, und Schumann konnte die Hand wenigstens für sich zum Klavierspiel wieder gebrauchen. Der Unterricht bei Wieck hatte damit natürlich sein Ende gefunden.

Theoretische Studien und der Höhenflug des musikalischen Schaffens mußten über das Trümmerfeld erloschener Hoffnungen hinweghelfen. Kurze Zeit vertraute er sich dem Musikdirektor Kupsch als Theorieschüler an, brach aber bald unbefriedigt mit dem Unterricht ab. Er erprobte seine Kräfte an dem bereits in Heidelberg begonnenen Klavierkonzert in F-dur, das jedoch über Entwürfe und Stückwerk nicht hinauskam. Heftig rang er mit dem Genius. Es ermangelte ihm aber noch das Können und die Kraft, seine Einfälle in

eine Form zu bannen und zu gestalten. Den Zwickauern imponierte er: „Mit der grossen Oper hat es seine Richtigkeit; ich bin in Feuer und Flammen und wüte den ganzen Tag in süssen fabelhaften Tönen. Die Oper heisst ‚Hamlet', der Gedanke an Ruhm und Unsterblichkeit gibt mir Kraft und Phantasie." Nebenher gingen eifrige französische Sprachstudien. Mit einem Mr. Taillefer trieb er Konversation und las aufmerksam den „Constitutionel". Durch gesellschaftliche Verpflichtungen ließ er sich nicht aus seinem Arbeitsleben reißen. Zudem fehlten ihm auch oft die Mittel für jeglichen Aufwand. Denn die Brüder, die von seinem plötzlichen Berufswechsel wenig erbaut waren, hielten die Taler zurück, so daß Schumann in Zwangslagen demütigendster Art geriet. Aber er raffte sich immer rasch wieder auf. Denn die Mutter, die nun fest zu ihm hielt, half bereitwillig aus, und so stieg das Thermometer seiner Laune nach kurzen Depressionen immer wieder schnell in die Höhe. Eine hypochondrische Furcht vor dem Erblinden schwand bald, und er ist „ungewöhnlich frei, leicht und göttlich gestimmt und schwimmt in einem Aether von dunkeln, heimischen Gefühlen". Freundliches Zureden hilft bei ihm immer, verrät er der Mutter. „Die Geldverachtung und Geldverschleuderung ist ein erbärmlicher Zug an mir", fügt er entschuldigend hinzu. Noch blühen ja seine Virtuosenhoffnungen. Mit seinem Fleiß denkt er in drei bis vier Jahren soweit wie Moscheles zu sein. Er plant, zu Hummel nach Weimar zu gehen, des Namens wegen, reizt aber dadurch Wieck in seinem Selbstgefühl. Alles gärt in ihm. Denn mannigfach sind die Einflüsse, die ihn in der großen Musikstadt umdrängen.

Das Leipziger Musikleben war für die damalige Zeit nicht unbedeutend. Die berühmten Gewandhauskonzerte sahen auf eine ehrwürdige Vergangenheit zurück. Man darf ihren Anfang in das Jahr 1743 setzen. „Den 11. März wurde von 16 Personen, sowohl Adel als Bürgerlichen Standes das grosse Concert angelegt", heißt es in einer Chronik. Von 1781 an fanden sie im Gewandhaus statt. Adam Hiller war der Dirigent der Gesangsaufführungen, während die Instrumentalwerke, der damaligen Sitte entsprechend, vom Konzertmeisterpult aus geleitet wurden. Nach Hiller kam der Kantor Schicht, und nach diesem der Kantor Schultz. 1827 hatten Pohlenz und Konzertmeister Matthäi die Leitung inne. Zwanzig

Konzerte fanden jährlich statt. Der Reigen der Orchester- und Chordarbietungen wurde, wie heute noch, durch Vorträge von Solisten unterbrochen. Neben dieser Hochburg künstlerischer Musikausübung erheischte der Thomanerchor unter Weinlig dank seiner ruhmvollen Tradition höchste Beachtung. Pohlenz dirigierte noch eine Singakademie und einen Musikverein für weltliche und geistliche Vokalmusik; die „Pauliner" rangen um ernste Anerkennung, und der Orchesterverein „Euterpe" nahm sich unter E. G. Müllers Direktion der aufstrebenden Talente an. Das Theater mußte um diese Zeit eine Krisis durchmachen. 1829 hatte der verdienstvolle Hofrat Küstner die Leitung niedergelegt. Das Unternehmen wurde königlich. Als aber der Monarch nach drei Jahren schon ein Defizit von 60000 Talern zu decken hatte, ging die Bühne wieder in städtische Verwaltung zurück, und Ringelhardt übernahm die Direktion.

Es fehlte demnach nicht an Anregung für Schumann. Auch von dem Nutzen theoretischer Studien hatte ihn die Not des Schaffens endlich überzeugt. Durch einen Herrn von Lühe wurde er mit Heinrich Dorn, dem Musikdirektor am Theater, den Wagner einen „witzigen Lebemann" nennt, bekannt und entschloß sich, dessen Unterweisung, die als gediegen gerühmt wurde, zu genießen. Dem jungen Wagner begegnete er hier zum erstenmal und führte ihm die Abegg-Variationen vor, „sehr figuriert, mir damals verhasst", wie der große Musikdramatiker sich später erinnerte. Dorn erzählt darüber: „Schumann spielte mir seine Variationen über den Namen Abegg vor, die später auch im Druck erschienen. Er hatte damals noch keinen theoretischen Unterricht erhalten — wenigstens keinen regelmässigen; denn ich fing mit ihm vom Generalbass-ABC an, und der erste vierstimmige Choral, den er mir zur Probe seiner harmonischen Kenntnisse aussetzen musste, war ein Muster regelwidriger Stimmführung. Der Unterricht wurde bis Ostern 1832 fortgesetzt. Schumann war während seiner Schulzeit ein unverdrossener Arbeiter, und wenn ich ihm ein Beispiel aufgab, lieferte er dann immer mehrere — die ersten Übungen im doppelten Kontrapunkt nahmen ihn so in Anspruch, dass er mich einmal brieflich einlud, ihm die Stunde ausnahmsweise in seiner Wohnung zu geben, da er sonst immer zu mir kam, ‚er könne sich nicht losreissen'. Ich

kam und fand ihn beim Champagner, mit dem wir dann gemeinschaftlich das trockene Studium anfeuchteten."

Man sieht, Schumann verstand zu leben und zu arbeiten. Er biß sich mutig durch das Labyrinth der Regeln. Stöhnte auch manchmal auf: „Mit Dorn werde ich mich nie amalgamieren können; er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen." Der romantische Feuerkopf hatte viel zu überwinden, und die Fesseln drückten den Genius. Er war bis zum kanonischen Satz im doppelten Kontrapunkt gekommen, als Dorn den Unterricht plötzlich abbrach. War seine Lehrerwürde gekränkt durch den ungebärdigen Schüler, aus dessen Blick immer Sternensehnsucht sprach? Schumann bat um weitere Stunden, versprach zuverlässigen Fleiß und noch viel mehr. Doch er erhielt keine Antwort. Er mußte dem System einen argen Stoß versetzt haben. Denn Dorn war sonst ein höflicher Mann. Aber der große Schüler blieb voller Dankbarkeit und suchte sich nun die weiteren Wege selber. Den reifen Meister sehen wir später noch oft über theoretische Studien gebeugt. Dorn hatte ihm festen Boden gegeben, auf dem er schreiten konnte. Sebastian Bachs Wohltemperiertes Klavier war damals seine Grammatik. Die Fugen hatte er „der Reihe nach bis in ihre feinsten Zweige zergliedert". Begierig sog er die „moralisch-stärkende Wirkung" dieser Arbeit ein. Für sich studierte er noch die theoretischen Schriften G. Webers. Wie im Klavierspiel kam auch in der Theorie der systematische Unterricht spät und wurde nicht bis zum letzten Ziel geführt.

Dorns Unterweisung gab ihm jedoch bald kritische Maßstäbe. Auch selbstkritische; denn er achtete seine Abeggvariationen für reif, der Welt vorgelegt zu werden. Schon zu Anfang 1831 ruft er einem Freund zu: „Die Abeggvariationen werden ehestens gedruckt. Erschrickst Du? Ganz Heidelberg bekommt Exemplare gratis." Es ist August geworden, ehe er der Mutter umschreibend die Wonnen des jungen Schaffenden eingesteht. „Es ist nämlich eine schöne Sache mit einem jungen Dichter und vollends mit einem jungen Componisten. Du kannst kaum glauben, was das für ein Gefühl ist, wenn er sich sagen kann: dies Werk ist ganz Dein, kein Mensch nimmt Dir dies Eigentum und kann Dirs nehmen, denn es ist ganz Dein; o fühltest Du dieses ‚Ganz'." Und als einige

Wochen später die Abeggvariationen bei Probst erscheinen, jauchzt er: „Da hängt denn jetzt auch mein ganzer Herzenshimmel voll Hoffnungen und Ahndungen — so stolz, wie der Doge von Venedig mit dem Meere, vermähle ich mich nun zum ersten Mal mit der grossen Welt.“ Die Mystifikation mit der Widmung an Komtesse Pauline von Abegg gab Anlaß zu einer reizvollen Neckerei mit den neugierigen Zwickauern. Die Kritik zuckte ein wenig die Achseln. Rellstab, dem Herausgeber der „Iris“, erschien das Thema „etwas gesucht und doch zugleich monoton“; er fand aber, daß die Variationen „ein geschickter Klavierspieler gemacht habe“, und lobte sie als „dankbares und glänzendes Bravourstück“. Nur vermißte er Fuge und Kanon darin und witzelte ein Redliches über das Thema „komponierbare Namen“.

Gleichzeitig mit dem Tondichter trat der Schriftsteller Schumann 1831 an die Öffentlichkeit. Chopins op. 2, die Don Juan-Phantasie, begeisterte ihn zu einem Artikel, der nichts weniger als eine Kritik, dagegen ein Hymnus auf den ihm innerlich verwandten genialen Polen war. Schumanns Seherblick traf das Rechte. Er rief dem seichten Klüngel von damals sein sprichwörtlich gewordenes „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“ entgegen. Er hatte Zukunftsmusik in diesem Opus 2 erlauscht und stand sogleich in Flammen. Merkwürdig fast berührt es, daß der nüchterne Fink, der Herausgeber der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, diese ganz aus seinem Rahmen und Gesichtskreis fallende sprühende Phantasie, in der schon Florestan und Eusebius, die späteren Davidsbündler, ihr Wesen trieben, annahm. Schumann bot ihm gleichzeitig seine Feder zur weiteren Mitarbeit in „theoretisch eindringenderem“ Sinn an. Er hatte viel im Kopf: „Als Plan für die Zukunft: Cäciliane mit einzuschiebenden Gedichten im neuen Florestanschen Genre“, heißt es im Tagebuch. Aber Fink reagierte auf Schumanns Enthusiasmus nicht. Mit dem hingebungsvollen und entschiedenen Eintreten für eine so eigenartige zukunftsreiche Persönlichkeit wie Chopin zeigt sich in Schumann eine bei Künstlern leider äußerst seltene Eigenschaft: die Neidlosigkeit. Sie stempelt ihn fast zu einer Ausnahmeerscheinung; denn nur wenige Künstler besitzen Objektivität genug, das Große auch in ihren zeitgenössischen Mitschaffenden zu erkennen und — einzugestehen. Der große Förderer aller neuen Ta-

lente kündigt sich hier schon an, der segensreich und beglückend das Rad der Musikentwicklung um einige Speichen vorwärtsdrehen sollte.

Die Notenfeder ruhte indessen nicht. Die „Papillons", kleine Tänze, die er in Heidelberg begonnen hatte, wurden jetzt abgeschlossen. Nr. 8 daraus, ursprünglich in d-moll, hatte er einmal Töpken als Schubertschen Walzer vorgespielt. Er veröffentlichte sie als op. 2 bei Kistner in Leipzig und widmete sie den Schwägerinnen Therese, Emilie und Rosalie: an den Larventanz am Schluß der „Flegeljahre" Jean Pauls sollten sie dabei denken. Als er ein Rezensionsexemplar an Rellstab nach Berlin schickte, erinnerte er auch den Gestrengen an diese Szene bei Jean Paul: „Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußszene und dann der fortgehende Bruder." — Rellstab antwortete in der „Iris": „Mit Liebe und Freundschaft reiche ich dem Dichter, wenn auch nur in Tönen, die Hand; dem Musiker strecke ich die Hand auch entgegen, aber mit einem scharfen Hieber bewaffnet und in der Auslage zum Zweikampf." Über die beiden Erstlingswerke stand auch in der Wiener musikalischen Zeitung 1832 eine lobende Rezension von Camillo Grillparzer, dem Bruder des Dichters, auf die der Tondichter sehr stolz war. Gegen die Auffassung der Papillons als „Schmetterlinge" sprach Schumann sich Töpken gegenüber aus. Aber den versprochenen „Schlüssel zum Verständnis" hat er nicht gegeben.

Währenddessen hatte er 1831 noch andere Kompositionen niedergeschrieben, den ersten Satz einer Sonate in h-moll und Variationen über ein Originalthema in G-dur. Der Sonatensatz erschien später als Allegro op. 8, Ernestine v. Fricken gewidmet. Schumann meinte, „dass der Verfasser mehr tauge als sein Werk und weniger als die, der es zugeeignet ist". Die Variationen aber sind verschollen.

In dieses Schaffensglück hinein fiel 1831 die Angst vor der Cholera, die von Rußland her in Deutschland eindrang. Er hatte, da sie unaufhaltsam an Boden gewann, „eine peinliche, fast kindische Furcht". „Der Gedanke, jetzt zu sterben, nachdem ich zwanzig Jahre auf der Welt gelebt habe, ohne etwas zu tun als

Geld zu vertun, kann mich ausser mir bringen. Ich bin seit einigen Tagen in einer Art Fieberstimmung." Er wollte nach Italien, oder nach Paris oder Weimar. Die Musik aber hielt ihn wieder in Leipzig fest. Von neuem drückte ihn die Angst: „Die Staatspapiere sind bei den Gerichten deponiert, der Pass nach Bozen und Italien liegt auf dem Tisch." Die krankhafte Erregung hatte ihren Höhepunkt erreicht. Aus Zwickau wurde ihm aber Mut und Trost gespendet, und er blieb nun beruhigt in Leipzig.

In die Gleichmäßigkeit seines Lebens hatte die Cholerafurcht eine vorübergehende aufgeregte Welle geworfen. Vor allem aber ließ ihn die dauernde Beunruhigung durch sein Handleiden nicht zum unbefangenen Genießen kommen. Auch die Rastlosigkeit seines Geistes quälte ihn manchmal. „Mit mir schlendert's nun so fort; es ist ein Fehler aller lebhaften, jungen Seelen, dass sie recht viel auf einmal werden möchten; die Arbeit wird dadurch verwickelter und der Geist unruhiger", schreibt er der Mutter. Die öffentlichen Interessen fesselten ihn dagegen wenig. Die Wühlarbeit der Literaten radikaler Richtung berührte ihn nicht. Auch der kopflose Enthusiasmus für die polnischen Freiheitskämpfer ließ ihn kalt. Er ironisiert: „In der letzten Leipziger Revolution, die in der Tat kaum zu beschreiben ist, spielte ich eine bedeutende Rolle, da zehn Schritt vor mir einer niederstürzte. Das war eine Wut und ein Schrecken!" Ganz anders der junge Wagner, der an den Exzessen der Leipziger Studentenunruhen, die sich gegen die urverhaßte Polizei richteten, „wie ein Besessener" teilnahm und „politische Ouvertüren" schrieb.

Im geselligen Verkehr blieb Schumann wählerisch. Er suchte die Menschen nicht, obwohl man sein Talent anzuerkennen begann. „Man verspricht sich etwas von der Zukunft und wer mich kennt, ist auch gern bei mir", urteilt er. Fast den ganzen Morgen ist seine Stube „voll Sänger, Dilettanten, Künstler, Malern und anderen". Er war umgezogen und bewohnte nun zwei schöne Zimmer am Wasser, wo er Grün vor den Fenstern hatte. Tagsüber war er eifrig bei der Arbeit. Einsame Spaziergänge, manchmal auch in Begleitung eines Freundes, brachten die notwendige Erholung. Abends traf er mit Altersgenossen und Freunden zusammen, um in anregendem Gespräch Zerstreuung zu finden. Zwang duldete er nicht. Er lebte ganz sich. „Ich hasse alles, was nicht vom innersten

Lebensdrang kommt", war seine Überzeugung. Aber er hatte ein Bedürfnis nach bedeutenden Persönlichkeiten. „Ich muss mich immer von einigen Menschen mit hinaufziehen lassen; unter Leuten meines Gleichen oder gar unter solchen, denen ich kein Urteil über mich gestatten kann, werd' ich leicht stolz und ironisch," gesteht er Wieck. In dessen Familie verkehrte er oft und gern. Von Wiecks reifer Kunsterfahrung fiel mancher Brocken für ihn ab, den er begierig aufgriff. Den Kindern widmete er besondere Vorliebe, erzählte ihnen Gespenstergeschichten, erschien auch wohl selbst abwechslungshalber als Geist, um sie zu erschrecken, und fand immer den rechten Ton für sie. Er war der „Charadenaufgeber", der Märchen und Rätsel in Hülle und Fülle wußte, und der deshalb auch bei ihnen vor allen anderen beliebt war. Dieses Verstehen der Kindesseele, das dem späteren Schumann das schöne Wort entlockte: „In jedem Kinde ruht eine wunderbare Tiefe," charakterisiert sein gemütvolles Wesen und seinen Sinn für Harmlosigkeit und Humor. Auch Clara war ja noch ein Kind, das an allen Scherzen und Spielen unbefangenen Anteil nahm. Man darf es deshalb (wie manche Biographen) nicht allzu ernst und bedeutungsvoll nehmen, daß Schumann an die Dreizehnjährige „nicht wie der Bruder an seine Schwester, oder der Freund an die Freundin, sondern etwa wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild" dachte. Das war eine poetische Freiheit und Übertreibung, wie sie bei Schumann täglich vorkam. Gewiß schätzte er in Clara die Künstlerin. Aber im übrigen sah er in ihr doch noch ein Kind. Muß man erst sein Tagebuch nachblättern, das in dieser und der folgenden Zeit Eintragungen enthält wie „Clara war albern und ängstlich", dann wieder „mit Clara Arm in Arm", oder Clara war „ausgelassen" oder „eigensinnig"? Auch über ihr Spiel schwankt das Urteil: „Clara spielt himmlisch" und bald darauf „wie ein Cavallerist"; die Papillons trägt sie „unsicher und unverständig" vor; dann wieder einmal ist er entzückt: „sie spielte meisterlich und schön". Will man ihr Verhältnis zu dieser Zeit charakterisieren, so darf man es am besten und sichersten als geschwisterlich bezeichnen.

Clara hatte bereits ansehnliche äußere Erfolge aufzuweisen. Der Elfjährigen hatte Goethe eigenhändig das Stuhlkissen herbeigetragen und ihr sein Brustbild verehrt mit der Widmung „Der

kunstreichen Clara Wieck". Die Zeitgrößen, wie Spohr und andere, nahmen Anteil an ihren Leistungen. Aber erst als sie in Paris, wo Kalkbrenner, Herz, Chopin und Mendelssohn dominierten, Aufsehen erregte, nahm auch die größere deutsche Öffentlichkeit eingehender und immer begeisterter von ihr Notiz. Der Vater machte mehr aus ihr als einen bloßen Klavierautomaten. Sie nahm theoretischen Unterricht bei Weinlig, Kupsch und zuletzt bei Dorn und mußte sich auch im Violinspiel und Gesang Kenntnisse erwerben. Clara konnte also mitreden, und man gewährte ihr manche Freiheit. „Sie befiehlt schon wie eine Leonore," notiert Schumann, für den das Ende des Jahres 1831 wieder eine Periode erregter innerer Schwankungen wurde. Das Handübel hatte seinen Höhepunkt erreicht. Ein stilles einsames Weihnachtsfest, wo er den Plan zu einer neuen großen Arbeit, „einem Riesenwerk", — den Paganini-Etüden — faßte, schloß das Jahr ab. Der Gärungsprozeß ging mit ins neue hinüber. Starker Alkoholgenuß mußte für einige Zeit die bohrenden, schmerzenden Gedanken, die in der Einsamkeit an Gewalt gewannen, betäuben. Er fühlte „Missbehagen an seinem bürgerlichen Leben". Das war im allgemeinen einfach und anheimelnd: „Meine Wohnung ist anständig, geräumig und gemütlich: früh gegen fünf Uhr kann ich wie ein Reh aus dem Bett springen; Gelderbuch, Tagebuch und Korrespondenz werden in Ordnung gehalten; bis um elf Uhr wird abwechselnd studiert, komponiert und wenig gelesen; um elf Uhr (täglich) kommt Lühe, — Mittagstisch — dann les' ich französisch oder die Zeitungen. — Von drei bis sechs Uhr geh' ich regelmäßig spazieren, gewöhnlich allein und nach Connewitz zu. — Komme ich um sechs Uhr nach Haus, so phantasier' ich bis gegen acht, geh' dann gewöhnlich zu Kömpel und Wolff zum Abendessen und dann nach Haus." Daß seine Regelmäßigkeit jedoch nicht ohne erhebliche Störungen und Abirrungen blieb, hörten wir bereits.

Die Arbeiten schritten 1832 vorwärts. Sie wurden reifer; denn der wohltätige Einfluß der Studien machte sich geltend. So entstanden die Intermezzi, die als Opus 4 „dedicati W. della Luhe" bei Hofmeister erschienen. Die „göttliche, aber etwas herkulische Arbeit" der Übertragung der sechs Paganini-Capricen für Klavier konnte er Wieck, der regen Anteil an seinem Schaffen nahm, im

Juni vorlegen. Hier wie bei den Intermezzi spielte Wieck den Vermittler zwischen Schumann und Hofmeister. „Bei einer Bearbeitung Paganinischer Capricen fürs Klavier vermisste ich Ihren Beistand sehr, da die Bässe oft zweifelhaft waren, habe mich aber durch Einfachheit herausgezogen," klagte Schumann in einem Brief an Dorn, der im Schmollwinkel für seinen Schüler nicht erreichbar saß. Für die Kapricen verfaßte Schumann ein Vorwort, das der Verleger deutsch und französisch dem Werk mitgab, wovon er sich rechtes Ansehen versprach. Der „Wiener Anzeiger" äußerte sich anerkennend: „Es war ein mit zahllosen Schwierigkeiten verknüpftes Problem: doch es ward begonnen mit gleich grosser Liebe, Beharrlichkeit und Umsicht, und steht nun vollendet da auf eine Art und Weise, dass alle Pianisten wahre Freude, vielen Genuss davon haben und dem Verfasser dafür hoch verpflichtet sich bekennen müssen." Auch Rellstab, dem er seine „Paganiniani" mit dem Bemerken gesandt hatte, die Etüden sollten sein „theoretisches Examen vor der Kritik" sein, raffte sich einigermaßen wohlwollend in seiner „Iris" auf: „Zwar ist das Talent zur Komposition hieraus weniger zu erkennen; doch dass er die Dinge mit eigenem Sinn und Charakter auffasst, möchte sich auch hier wahrnehmen lassen." Rellstab schätzte die Arbeit, zumal sie von theoretischen Erörterungen begleitet war. Der Fingersatz dagegen war ihm manchmal „unbegreiflich". Kleine Klavierminiaturen flossen neben den größeren Sachen mit unter. Man findet in den Albumblättern op. 124 „Impromptu", „Scherzino", „Burla", „Larghetto" und „Walzer" aus dieser Zeit. Besondere Mühe widmete er aber einem Symphoniesatz in g-moll. Der Orchestertechnik unkundig, wandte er sich an den Euterpe-Dirigenten Müller mit der Bitte um Unterricht in der Instrumentierung. Er wollte seinen Symphoniesatz mit ihm durchgehen. Danach drängte es ihn nach Zwickau, um sich den Seinen als Komponist vorzustellen.

Es galt der Mutter neuen Mut und Hoffnung einzuflößen. Sie hatte jetzt erst näheres über sein Handunglück, das ihm ja die beabsichtigte Laufbahn völlig zerstörte, erfahren. Bis dahin hatte er immer noch von seinen Plänen erzählt, daß er zu Hummel nach Weimar, dann wieder, daß er nach Wien wolle. Der Mutter gegenüber war er stets vorsichtiger Diplomat. Ehe er ihr von der Un-

möglichkeit der Virtuosenlaufbahn berichtete, bereitete er geschickt vor: „An den ‚reisenden Virtuosen' denk' ich nicht — das ist ein saures, undankbares Leben. — Bin ich fleissig, so bin ich in zwei Jahren bis opus 20. Dann wird mein Schicksal entschieden sein." Durch den Bruder Eduard läßt er sie zunächst schonend von dem Unglück unterrichten. Dann unternimmt er im Juni 1832 noch einen letzten Versuch zur Heilung. Er fährt nach Dresden, um sich dort behandeln zu lassen. Kehrt aber bald wieder, nachdem er Reißiger und Krägen kennengelernt hat, ungeheilt zurück. Nun darf er der Mutter schon mehr schreiben. „Mein ganzes Haus ist eine Apotheke geworden." Die Ärmste bangt um sein Schicksal. Schließlich spricht sich Robert klar und offen aus. „Was die Hand anlangt, so tröstet der Doktor immer; ich für mein Teil habe völlig resigniert und halte es für unheilbar." Es war für alle ein schwerer Schlag, den sie kaum zu verwinden hoffen konnten. Ein Musiker mit einer gelähmten Hand schien ihnen etwas Hoffnungsloses. Schumann hatte viel zu trösten und zu versprechen. Der unantastbare Hummel hatte ihn ja ermutigt: „Fahren Sie so fleissig und ruhig fort, und ich zweifle nicht, dass Sie Ihren Zweck vollkommen erreichen werden." Um die Zwickauer aufzurichten, erzählte er von seinen Arbeiten.

Hand in Hand mit seinem musikalischen Schaffen ging immer das literarische Streben. Er hatte Herlossohn, den Herausgeber des „Komet", kennengelernt und schrieb für dessen Zeitschrift „Reminiszenzen nach Clara Wiecks letzten Konzerten in Leipzig". Es war eine Verherrlichung von Claras Spiel. Er verglich sie mit der weit älteren Anna von Belleville und fand: „Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis ins Ohr; der der Clara bis ans Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung." Hier kündigt sich schon entschieden der persönliche Stil Schumanns an. Immer wird das Kritische zum poetischen Erguß. Auch größere literarische Pläne locken ihn. Er möchte ein Buch schreiben, um die Brüder zu unterstützen. „Die Idee ist da," kündigt er an. Von den Dichtern ergriff ihn Goethe mächtig, so daß er gesteht: „Was hab' ich doch Goethen zu verdanken!" Dem „Jungen Deutschland", jener literarischen Schule, deren Schriften ihrer anarchischen Ten-

denzen wegen 1835 vom Bundesrat verboten wurden, ging er aus dem Weg, wo Wagner gerade treue Gefolgschaft leistete. Dagegen traten Tieck, Rückert, Heine und Eichendorff nach und nach in seinen Gesichtskreis. Vorläufig stand er ihnen noch als ästhetischer Genießer gegenüber. Den Tondichter in ihm reizten sie noch nicht.

Die Arbeiten an seinem Symphoniesatz hatte Schumann nicht ohne Grund so energisch betrieben. Im November 1832 wollte Wieck mit Clara ein Konzert in Zwickau geben, wobei sich Schumann seiner Heimatstadt auch als Komponist vorstellen sollte. Natürlich war man in Zwickau auf die kleine Wunderpianistin ungeheuer gespannt. „Clara wird Dir viel zu denken geben," vertraute Robert der Mutter an. Er wollte längere Zeit in der Heimat bleiben, kündigte sein Logis auf und hatte nur noch — einige Taler Schulden zu bezahlen, bei denen die Mutter wieder aushelfen mußte. Mit offenen Augen bestaunte man in Zwickau die frühreife Clara. Die Mutter sah sie mit prüfenden Blicken an. „Du musst einmal meinen Robert heiraten," äußerte sie in einem Moment heftiger Aufwallung zu dem Mädchen, dem diese Worte unvergeßlich blieben. Der Konzertabend am 18. November verlief für Clara glänzend. Sie setzte die Klatschhände der ehrsamen Zwickauer in Bewegung, während Schumanns Symphoniesatz keinen Eindruck machte. Wieck kehrte mit Clara befriedigt nach Leipzig zurück. Schumann blieb den ganzen Winter über abwechselnd in Zwickau und Schneeberg, genoß die Einsamkeit und Abgeschlossenheit mit tiefer Freude und beschäftigte sich eifrig mit seinen Kompositionen. Hauptsächlich lag ihm die Vollendung der Symphonie am Herzen. Clara stachelte ihn von ihrem Leipziger Krankenlager aus an: „Herr Wagner hat Sie überflügelt; es wurde eine Sinfonie von ihm aufgeführt, die aufs Haar wie die A-dur-Sinfonie von Beethoven ausgesehen haben soll." In Schneeberg wollte man Schumanns Symphoniesatz nun auch hören. „Grosses Konzert in Schneeberg — Thierfelder schrieb nach der Symphonie — völliges Umstürzen des ersten Satzes — Umschreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der andern Sätze — Arbeit bis über die Ohren," ruft er nach Leipzig. Nun wünschte er sie noch vollständig in Leipzig zur Aufführung bringen zu können und bat Wieck und Hofmeister um ihre Vermittlung. 1833 wurde sie dort auch gespielt und machte dem

jungen Tondichter „viel Freunde unter den grössten Kunstkennern". Aber der letzte Satz gelang ihm nie nach Wunsch, und er legte die Partitur als einen Versuch beiseite.

Im März kehrte Schumann aus dem Zwickau-Schneeberger Lust- und Traumgehege in die Musikhauptstadt zurück. Länger als sonst suchte er nach einer stillen Wohnung und fand nach einiger Verzweiflung in Riedels Garten „ein Paar liebliche, einfache Stübchen mit lauter Mond- und Sonnenschein, die Aussicht auf grüne Wiesen und blühende Gärten". Ein Poetenheim, in dem es sich wie von selbst träumen und schaffen ließ. In sein äußeres Leben kam eine wohltuende Ordnung und Regelmäßigkeit. Die Tagesstunden waren der Musik gewidmet, abends traf er mit Freunden zusammen, um ein paar Stunden angenehm zu verplaudern. Der Kreis vergrößerte sich, in dem die Musiker natürlich tonangebend waren. Er hat oft mit Kalkbrenner, „dem feinsten, liebenswürdigsten (nur eitlen) Franzosen" verkehrt, kennt die bedeutendsten Virtuosen und sieht ein, daß „Namen die Hälfte des Sieges sind". Aber die Belleville und Clara gehen ihm vor alle männlichen Virtuosen. Clara hängt innig an ihm, „ist die alte — wild und schwärmerisch — rennt und springt und spielt wie ein Kind und spricht wieder einmal die tiefsinnigsten Dinge". Der Mutter gesteht er ein: „Es macht Freude, wie sich ihre Herzens- und Geistesanlagen jetzt immer schneller, aber gleichsam Blatt für Blatt, entwickeln." Seine Natur sträubt sich gegen alles Ungeregelte. Er ersehnt eine gesicherte bürgerliche Existenz. Und die glaubt er nahe bevorstehend. In seinem Freundeskreis ist der Gedanke an eine neue musikalische Zeitung wach geworden, die „in Ton und Farbe des Ganzen frischer und mannigfaltiger als die anderen werden, und vorzüglich dem alten Schlendrian einen Damm entgegenstellen soll". Wieck versprach seine Beihilfe. Schumann hatte alle Hände voll zu tun, Zögernde zu ermutigen und zu überreden, Kalte zu interessieren; er mußte mit Begeisterung antreiben und werben für eine Idee, die ihm von Tag zu Tag lockender erschien. Er wußte auch, daß sie „unzuberechnende bildende Vorteile für Herz und Kopf mit sich brachte". Daneben forderte das Handübel wieder seine Aufmerksamkeit. Die Behandlung mit Elektrizität hatte sich als zwecklos, ja schädlich erwiesen. Nun versuchte er es mit dem Homöopathen

Dr. Hoffmann, der ihm sichere Heilung versprach. Die strenge Diät konnte ein Schumann natürlich nicht peinlich innehalten. Da wurde nach den abendlichen Freuden- und Plauderfesten späte Heimkehr gehalten. Der Geist blieb frisch. Dem Tagebuch wurde schnell allerlei anvertraut, oder das Notenpapier hatte manchen Einfall festzuhalten, über dem der junge Künstler dann noch bis zum grauenden Morgen sinnen konnte. Bisweilen war auch der Drang zum Phantasieren allzu mächtig, und die Nachtruhe der Mitbewohner wurde von träumenden Harmonien wachgeschaukelt. Oder die Abendstunden waren den Freunden allzu rasch vergangen, man war noch nicht fertig mit dem, was man sich zu sagen hatte. Die Gasthäuser waren aber geschlossen. Behende ging's über das Gitter von Riedels Garten. Eine Weinhandlung, die daran stieß, mußte aus ihrem schnell geöffneten Keller einige Flaschen hergeben, die am andern Tag gewissenhaft bezahlt wurden. Der Jubel über solche Improvisationen war ungemessen. Inzwischen war der Verkehr mit Clara Wieck derselbe herzliche geblieben, ja hatte sogar noch manche Kräftigung erfahren. Clara widmete Schumann ihr opus 3, „Thema mit Variationen", und er antwortete beglückt: „Dann würde ich etwa die Hoffnung aussprechen, dass die Vereinigung unsrer Namen auf dem Titel eine unserer Ansichten und Ideen für spätere Zeiten sein möchte. Mehr bieten kann ich Armer nichts."

Und doch: er war schon eine Persönlichkeit, die mit festen Schritten ihren eigenen Weg zur Höhe ging. Seine Arbeitskraft hatte in diesem Jahr wieder Ansehnliches zustande gebracht. Zunächst das zweite Heft der Paganini-Übertragungen, das als op. 10 veröffentlicht wurde. Es enthält die Nummern 12, 6, 10, 4, 2 und 3 der Originalausgabe. Die Arbeit förderte Schumann ungemein; jetzt ging er schon freier und klaviermäßiger mit der Vorlage um als im ersten Heft. Danach entstanden die „Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte. Œuv. 5. Dédiés à Monsieur Fr. Wieck, Publié 1833, Août". Das Thema war dasselbe, das Clara in ihrem Schumann gewidmeten op. 3 variiert hatte. Auch Schumann wollte seine Komposition ursprünglich Clara widmen, kam aber davon ab und eignete sie Friedrich Wieck zu. Bei einer späteren Neuausgabe strich er jedoch diese Widmung.

Nun nahm er noch eine gründliche Umarbeitung der in Heidelberg entstandenen Tokkata op. 7 vor, transponierte sie von D- nach C-dur und gestaltete sie zu einem der schwierigsten Klavierstücke. Auch die ersten Gedanken zu den Klaviersonaten fis-moll und g-moll sind in dieses Jahr zu setzen. Variationen über den Sehnsuchtswalzer von Schubert und über das Allegretto der Beethovenschen A-dur-Symphonie sind nicht auf uns gekommen. Sie waren Versuche, Studien zu Größerem.

Aber auch der Dämon streifte in die Schaffensfreude hinein. Zunächst hatte Schumann unter den Folgen eines nächtlichen Gelages in Riedels Garten zu leiden. Kaltes Fieber stellte sich ein, das ihm „martervolle Stunden" bereitete. Im September siedelte er in ein neues Heim, im Helferschen Haus, Burgstraße 21, über. Aber er konnte in der vier Treppen hoch belegenen Wohnung nicht lange allein bleiben. Ein Freund, Günther, mußte zu ihm ziehen. Die Anzeichen einer nervösen Überreizung machten sich bemerkbar und wuchsen zu beängstigenden Erregungen, als er von dem Tod seiner Schwägerin Rosalie, die ihm sehr nahestand, hörte. „Die fürchterliche Nacht des 17. Oktober" zeichnete er in sein Notizbuch ein. Er hatte Furcht, den Verstand zu verlieren. Heftiger Blutandrang führte unaussprechliche Angstzustände herbei. Bisweilen war er seiner Sinne nicht mehr mächtig. Diesen unmäßigen Erschütterungen folgte eine Periode „fürchterlicher Melancholie", apathischer Zustände, in die im November der Tod seines schon lange Jahre kranken Bruders Julius wieder einen grell aufflackernden Schein warf. Die Erregung wurde von neuem heftiger. Er fühlte nicht die Kraft, nach Zwickau kommen zu können, so sehr die Mutter ihn darum bat. Er war „kaum mehr als eine Statue ohne Kälte, ohne Wärme; durch gewaltsames Arbeiten kam nach und nach das Leben wieder". Der Schmerz hatte ihn tausendfach zerdrückt. Es fehlte ihm der Mut, allein nach Zwickau zu reisen, er litt Furcht, es könnte ihm etwas geschehen. Bis in das kommende Jahr hielt die Nervenüberreizung an. Es waren die ersten Äußerungen eines dämonischen Geschicks, das tief in seiner Psyche verankert lag. Hier müssen neben der intensiven Anspannung der Nerven durch die musikalische Tätigkeit und der — wenn man will — unregelmäßigen Lebensweise noch andere Mächte ihre Hand im Spiel gehabt haben.

Das Blut der Familie Schumann, in der unzweifelhaft ein starker wendischer Einschlag war, war nicht mehr gesund. Schon am Vater hatten sich Nervenübel bemerkbar gemacht. Die Geschwister Robert Schumanns starben alle frühzeitig, die Schwester schon anfangs der Zwanziger unter Anzeichen von stillem Wahnsinn. Auf Schumanns Schaffen war die durch die Abstammung bedingte Veranlagung nicht ohne Einfluß. Die scharfen, phantastischen, sprühenden Impulse seiner Jugendwerke sind charakteristische Merkmale slawischen Bluteinschlags. Aber das Schwerblütige in Schumann, das mit den Jahren mehr und mehr hervortrat, dürfte wohl darauf hindeuten, daß der Einfluß der im Verschwinden begriffenen wendischen Rasse in seinen Vorfahren stärker gewesen sein muß, als es dienlich war. Man sollte den Keim von Schumanns traurigem Geschick nicht nur in seinen äußeren Lebensbedingungen und in seinem starken Schaffen — an dem andere, schwächere Naturen doch nicht zerbrochen sind — suchen. Ihn hatte die Natur von Geburt an gezeichnet.

Allmählich verebbte die Erregung. Der Umgang mit Freunden, die Erweiterung seines Bekanntenkreises und der Plan der Zeitschrift übten einen wieder beruhigend zerstreuenden Einfluß auf ihn aus. Als seltsame Erscheinung fesselte ihn der geistvolle taube Maler Johann Peter Lyser, der damals dreißig Jahre alt war. Lyser hatte schon ein bewegtes Leben hinter sich als Schauspieler, Kapellmeister, Dekorationsmaler, Kritiker und Schriftsteller und war nicht ohne Wert für Schumanns Absichten. Enge Freundschaft aber schloß Schumann sogleich mit dem gleichaltrigen Ludwig Schunke, der im Dezember 1833 von Wien nach Leipzig kam. Schumann schilderte später den Eintritt des allzufrüh verstorbenen Schunke in den Leipziger Kreis mit bewegten Worten: „In K.s Keller trat ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch schillerscher. Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußer-

lichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen ‚Ludwig Schunke aus Stuttgart' genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: das ist der, den wir suchen! und in seinem Auge stand etwas Aehnliches." Schunke wurde ihm ein lieber Weggenosse. Von anderen hatten sich Herlossohn, Wieck, Stegmayer, Ortlepp, Berger, Bürck und Pohlenz zu ihm gefunden. Ein merkwürdiges Feuer beseelte sie. Es galt, den Kampf gegen das musikalische Philistertum und gegen die verwelschte seichte Oberflächlichkeit zu beginnen. Mit ahnungsvollem Erwarten ging man in das neue Jahr. Es war, wie Schumann Meister Raro später sagen ließ: „Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte weiss ich nicht. Schafft für's Licht!"

Schumann hatte aus bedrückendem, schwerem Dunkel, dessen finstere Gewalt ihn fast zerschmettert hätte, einen kraftvollen Aufschwung gewonnen. Vor ihm stand flammender als vor all den anderen die ernste Mahnung: Schafft fürs Licht!

DAVIDSBÜNDLER

1834 bis 1836

„Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. von Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Auf-

steigen und verlauteten von einem Polen, Chopin, wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltige Wirkung äusserten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: Lasst uns nicht müssig zusehen, greift an, dass es besser werde, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik."

Mit diesen Worten stellte Schumann später selbst das wichtige Ereignis, die Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik, dar. Es war ein Wendepunkt seines Lebens und eine Entscheidung von großer Tragweite. Er übernahm damit eine ungeheure Verantwortung und eine schwere Arbeitslast. Denn darüber mußte er sich von vornherein klar sein, daß seinen Plänen nur die wenigsten seiner Mitarbeiter gewachsen waren. Er zielte auf Kampf, auf heiße Polemik gegen die Prediger des Überlieferten, Flachen und Verderbten. Das erforderte spitze Federn und zielbewußte, geistvolle, vielseitige Persönlichkeiten, und die waren in Schumanns Kreis, wie überall, dünn gesät. Unter denen, die sich mit ihm allabendlich im „Kaffeebaum", einer Wirtschaft in der Fleischergasse nahe beim Barfußberg, trafen, war nicht einer, der musikliterarisch im höheren Sinn leistungsfähig gewesen wäre. Gewiß, an den vorbereitenden, klärenden Beratungen nahm eine ganze Reihe enthusiasmierter Persönlichkeiten teil. Da war Friedrich Wieck, der klar- und scharfblickende Praktiker, der wohl vorübergehend die Feder ergriff, aber in Schumanns Ausdauer kein rechtes Zutrauen setzte. Julius Knorr, der der Zeitung nur im ersten Jahr diente, war ein vortrefflicher Klavierpädagoge, aber ein verbummeltes Genie, das sich nur am Kneiptisch heimisch fühlte und dem Skat- und Billardspiel mehr als dem Klavierspiel ergeben war. Ernst Friedrich Wenzel war der einzige aus der Tafelrunde, der von einiger Bedeutung für die Zeitschrift wurde. Er war eine originelle Erscheinung mit hohem Toupée und langem gekräuseltem Haar, ein feinsinniger Kopf. Er hatte zuerst Theologie studiert, dann aber doch seinem Hang zur Musik nachgegeben. Stegmayer, der ewig in Liebeleien verstrickte Theaterkapellmeister, nahm die Sache von der heiteren Seite des Zuschauers. Auch der Dichter Ortlepp war nur genießend dabei. Dagegen bemühte sich der Arzt Dr. Reuter, ein zuverlässiger, treuer Freund Schumanns, redlich mit seinem Rat, den Zukunftsstürmern zu helfen.

Der Dresdener Carl Krägen war nur dann und wann einmal im Kaffeebaum anwesend und schwang sich nur zum Lesen der Zeitschrift auf. Hofmeister, der Leipziger Verleger, hielt auch zunächst mit, zog sich aber unter allerlei Ausflüchten zurück, als er merkte, nach welcher Richtung Schumann mit aller Energie das Steuer lenken wollte. Der seltsame Maler, Poet und Musiker Lyser, über den man, wie Schumann sagte, Bücher schreiben konnte, fand sich auch nur manchmal ein. Er wurde gerade um diese Zeit ganz taub. Für Stunden konnte er sich noch durch den Gebrauch anreizender, aber schädlicher Mittel das musikalische Gehör erwecken. Er lieferte für die Zeitschrift eine ganze Reihe fesselnder Beiträge. Der treueste und hingebungsvollste aus dem Schumannschen Kreis war aber sicherlich Ludwig Schunke. Heißes Bemühen brachte er der Sache entgegen. Für die Zeitschrift jedoch kam er nicht in Betracht. Er zeigte zwar guten Willen; aber Schumann mußte seine schriftstellerischen Versuche immer erst gründlich durchsehen, aufputzen und druckfertig machen. Schunke war eine zarte Natur, die den Todeskeim schon in der Brust trug. Er entstammte einer namhaften Virtuosenfamilie, machte schon als Elfjähriger eine Kunstreise mit seinem Vater, der Hornist in der Königlichen Kapelle in Kassel war. Achtzehn Jahre alt kam er nach Paris zu Reicha und profitierte viel durch den Umgang mit pianistischen Koryphäen wie Herz und Kalkbrenner. Über Stuttgart und Wien war er in Leipzig angelangt. Bei einem Streit, den er mit dem auf der Durchreise befindlichen Otto Nicolai hatte, lernte ihn Schumann, der den Vermittler spielte, kennen und schätzen. Schunkes stille, feine Art kam Schumann sogleich näher. Ein Enthusiast, ein Schwärmer, der seinen Glauben von der poetischen Kraft der Musik und der Seligkeit des Tondichtens teilte. Nach dem hatte Schumann lange gelechzt.

Des Vaters scharfer und sicherer Blick für das Praktische lebte nun im Sohn wieder auf: Schumann ergriff mit sieghafter Energie und zielbewußter Sachlichkeit die Führung. Im Prospektus der Zeitschrift, in dem als Herausgeber ein Verein von Künstlern und Kunstfreunden figurierte, zeichnete er den Weg und die Stellung der neuen Blätter an: „Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien notwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen direkten Einfluss

noch durch Wort und Schrift zu wirken, einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eignen Auge, selbst erfahren im eignen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik verteidigen könne, soweit sich das mit Gerechtigkeit und Unparteilichkeit überhaupt verträgt . . .

Künstler sind wir denn und Kunstfreunde, jüngere wie ältere, die wir, durch jahrelanges Beisammenleben miteinander vertraut und im wesentlichen derselben Ansicht zugetan, uns zur Herausgabe der Blätter verbunden. Ganz durchdrungen von der Bedeutung unsers Vorhabens, legen wir mit Freude und Eifer Hand an das neue Werk, ja, mit dem Stolz der Hoffnung, dass es als im reinen Sinn und im Interesse der Kunst von Männern begonnen, deren Lebensberuf sie ist, günstig aufgenommen werde. Alle aber, die es wohlmeinen mit der schönen Kunst der Phantasie, bitten wir, das junge Unternehmen mit Rat und Tat wohlwollend zu fördern und zu schützen!"

Im Herzen stand es flammender: Kampf gegen alles Gehaltlose, gegen die Hohlköpfe, die in ihren Fachzeitungen nur das Mittelmäßige lobten, die den Aufstrebenden Steine in den Weg wälzten, die zahm am grünen Tisch hockten und, wenn ein genialischer Brausewind den Dauerschlaf der Musikwelt zu beunruhigen drohte, ihn aus sicherem Hinterhalt mit ihren giftigen Pfeilen unschädlich zu machen suchten. Dilettanten waren es, die den Ton angaben. Rellstab, ein früherer Offizier von recht mangelhafter musikalischer Bildung, redigierte die „Iris", und hatte damit die kritische Führung in Berlin an sich gerissen. G. Weber, der Herausgeber der „Cäcilia", war General-Staatsprokurator. Castelli, der in seinem Wiener Anzeiger alles lobte, nur das Geniale nicht, war Zivilbeamter. Fink, der früher den Predigerrock getragen hatte, war als Nachfolger des verdienstvollen Rochlitz Leiter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung in Leipzig geworden und erteilte allen Durchschnittstalenten den Segen. „Es ist fast unerklärlich, wie dieser kritischen Honigpinselei nicht schon längst Einhalt getan worden ist", schreibt Schumann einmal. Und fährt fort: „Alles, was Jugend, folglich Zukunft hat, wird auf der Welt an- und durchklingen. Darum schlagen Sie mir recht zu in das Volk, wenn dieses

auch wie eine Herde ist, die einmal aufsieht, wenn es blitzt, und dann ruhig weitergrast. Die Herde richtet sich wenigstens einen Augenblick himmelan."

Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Gesinnungsfreiheit, Ernst und Wahrheit standen auf der Fahne, die Schumann drohend vor dem musikalischen Philistertum entrollte. Am 3. April 1834 erschien die erste Nummer der Neuen Zeitschrift für Musik, die in ihrer Art manches von dem belletristischen „Planeten" hatte, der ebenfalls von Hartmann verlegt wurde und eine Fortsetzung des Herlossohnschen „Kometen" darstellte. Als Motto las man auf der ersten Seite ein Wort Shakespeares:

— — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch von Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich.

Es herrschte schon einige Spannung unter den deutschen Musikern auf das Blatt. Marschner, der auf die „arrogante Dummheit der Allgemeinen" schimpfte, erkundigte sich interessiert nach der „romantischen Klavierzeitung". Schumann blies offenkundig und unerschrocken „zum Angriff gegen die verkühlte kritische Sprachweise, gegen den Geist der Unentschiedenheit, der sich den Schein von Unparteilichkeit gab, um seine Charakterlosigkeit zu verbergen". Er drohte, furchtbar „einzuhauen gegen alles Kranke und Hässliche". Eine solche Gesinnung erregte mannigfache Sympathie; aber auch viel Bedenken bei den Erfahrenen und Erprobten, den in Duldsamkeit Ergrauten, den Neunmalklugen, die stets vor jedem stürmischen Jugendeifer erschrecken und gern mit ihrer frostigen Starrheit die Begeisterung dämpfen. Die Verleger zögerten. Sie fürchteten baldigen Zusammenbruch der ihrer Meinung nach unhaltbaren idealistischen Sache, und wollten vor allem sich damit nicht identifizieren und sich unnötig Feinde machen. Denn es war die Zeit der Rossini, Herz und Hünten, als der „Pleyel-Vanhalsche Schlafmützenstil" blühte und „Legionen von Mädchen sich in Czerny verliebt hatten". So flach war das allgemeine Niveau kurz nach Beethovens und Schuberts Leben und Schaffen! Die Musikzeitungen ignorierten das Gute und schwiegen die großen Talente

in der bekannten, bequemen Manier tot. Die Allgemeine Musikalische Zeitung hatte beispielsweise 1830 von Schubert nur ein Lied angezeigt, zehn Jahre später brachte sie die Ankündigung der nachgelassenen großen C-dur-Symphonie. Niemand von den ernsteren Musikern war mit dem Finkschen Tirili zufrieden. In Norddeutschland drückte Rellstab jeden musikalischen Auftrieb nieder. Chopin verfolgte er mit bissiger Niederträchtigkeit. Von Schubert bekannte er, daß er „von jeher dessen innerster Gegner war". Ja, er hielt es 1838 nicht einmal für nötig, Schuberts Namen in einem Aufsatz „Über den Zustand der Musik in Deutschland" auch nur zu erwähnen. Schumann schreckte auch vor diesem gefürchteten Diktator nicht zurück: „Diese Iris ist allerdings ein Regenbogen, der wie der idealische Mensch, mit dem Fuss an der Erde haftet, während das Haupt die Wolken berührt, er ist aber einfarbig." Da war Schumanns Tat eine Notwendigkeit. Er stellte der Schlammflut des Überflüssigen einen Damm entgegen und trat für eine „zukünftige Kunst" zu einer Zeit ein, als Wagner noch der in italienischem Opernklingklang schwelgende Theaterkapellmeister war, und Liszt noch zwischen den Pariser Salons und der Gräfin d'Agoult schwankte. Im selben Jahr hatte auch Frankreichs Hauptstadt eine neue Musikzeitung erhalten, die „Gazette musicale", in der Liszt bald darauf seine geistvolle Feder probierte.

So fuhr Schumann wie ein Frühlingswind in die deutsche Musikebene. Wie da die Funken stoben, daß die alten Klepper den Atem verloren! Die Jugend und die Junggebliebenen jauchzten beglückt auf. Schumann war ihr Fürsprecher. Die Zeitschrift gewann rasch an Boden. Im August schon teilte Schumann Töpken mit: „Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon." Es fanden sich Mitarbeiter, die Mut und scharfgespitzte Federn mitbrachten. Im zweiten Monat des Bestehens kam Carl Banck nach Leipzig und machte Schumanns Bekanntschaft bei Wieck. Er war Schüler von Bernhard Klein, Zelter und Ludwig Berger. Also in märkischer Gediegenheit aufgewachsen. Anderthalb Jahr hatte er sich aber danach noch von der Sonne Italiens bescheinen lassen und Kirchenmusik studiert. Er komponierte hauptsächlich Lieder. Gleich nach seiner Ankunft in Leipzig widmete er sich mit Eifer der neuen Zeitschrift und übernahm die Besprechung

der Vokalwerke, während Schumann die Instrumentalmusik behandelte. Banck setzte sich auch für die weitere Organisation ein. Schumann hatte schon einige auswärtige Mitarbeiter gewonnen, wie Franz Otto für englische Briefe, Joseph Fischhof in Wien und andere. Richard Wagner schickte Korrespondenzen und erhielt in der Zeitschrift manche Notiz. Sein allzu heftiger Vorstoß gegen Rellstab versank allerdings in den Redaktions-Papierkorb. Denn Schumann wollte noch nicht alle Brücken abbrechen. Banck knüpfte nun Verbindungen an mit C. Koßmaly, Riefstahl, Nicolai, Schüler, Alexander Simon. Bald gesellten sich dazu Namen wie Panofka in Paris, Stephen Heller, C. F. Becker, H. Dorn, Hieronymus Truhn, Oswald Lorenz, Julius Becker, Hermann Hirschbach und A. v. Zuccalmaglio, der als „Dorfküster Wedel" das Organ mit einer Reihe hübscher Beiträge versah. Schumanns Name erhielt immer stärkeren Klang. Ludwig Böhner, der „alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze", der zügellose Genialitätsverschleuderer, der E. T. A. Hoffmann als Anregung zum Kapellmeister Kreisler gedient hatte, suchte Schumann auf und phantasierte ihm stundenlang Erhebendes und Niederdrückendes vor. Die Tafelrunde im „Kaffeebaum" gewann an Bedeutung und Ansehen. Auswärtige Musiker versäumten nicht, am Schumanntisch zu erscheinen, wenn sie Leipzig berührten. Von den einheimischen Tonkünstlern fand sich neben den schon bei der Gründung Beteiligten eine ganze Reihe anderer ein, wie Ferd. Böhme, Rakemann, Ulex, Pfundt, später Verhulst, Gade, Brendel, Lorenz und Anger. An Schriftstellern und Gelehrten gesellten sich dazu Magister Hering, Ad. Böttger, Aktuar Thorbeck, Assessor Dr. Herrmann, G. Schlesier, Lampadius und E. Willkomm. Von den auswärtigen Gästen als interessante Namen: I. P. Pixis, Löwe, Lipinski, Molique, L. Berger, Nowakowski, Taubert, Henselt, Lobe, Kalliwoda, Mozarts Sohn, Nottebohm, Kahlert und Drouet. Das Ernste wurde in sachlichen Gesprächen erörtert; das Vergnügen blieb harmlos und ungetrübt. Ein Hauptspaß bestand darin, den Gewandhaus-Trompeter Striegel, der später Türmer auf St. Nicolai wurde, berühmte Musiker, besonders Dirigenten, nachahmen zu lassen.

Gewöhnlich saß Schumann als geistiges Oberhaupt dieser Gesellschaft ruhig in seiner Ecke, rauchte unaufhörlich und trank

schweigend und zuschauend sein Glas Bier. Nur dann und wann nahm er an den Debatten erregteren Anteil. Er beobachtete. Seine Phantasie ruhte nicht, und überall tauchten ihm Einfälle auf. Seine Einbildungskraft bemächtigte sich der Weggenossen und schuf eigenherrlich den Davidsbund. Wie König David einst die Philister besiegte, so sollte auch dieser Bund etwas reinigend und befreiend Wirkendes vorstellen. Schumann war nicht ohne Vorbilder. Weber hatte 1810 mit dem „harmonischen Verein" etwas Ähnliches erstrebt, und E. T. A. Hoffmann mit seinen „Serapionsbrüdern" einen idealistischen Freundeskreis erschaffen. Schumann war die Phantastik mit den „Davidsbündlern" natürlich nur ein Mittel zum Zweck. So konnte er die Widersprüche seines Innern ausdrücken, konnte die Dinge von verschiedenen Standpunkten aus beleuchten und vor allem den Leser durch poetische Sentenzen fesseln. Schreibt er doch an Zuccalmaglio: „Das Geheimnisvolle der Sache hat für Manche einen besonderen Reiz und überdies wie alles Verhüllte eine besondere Kraft." Die Davidsbündler waren schon im Anfang von Schumanns musikschriftstellerischer Tätigkeit am Werk, im Chopin-Artikel, und dann mit vollem Aufgebot in dem umfangreicheren Aufsatz „Die Davidsbündler. Mitgeteilt von S.", der 1833 im „Kometen" erschienen war. Ja, dieser Bund war, wie Schumann gesteht, ein „mehr als geheimer", der nur im Kopf seines Stifters bestand. Wir sehen ein reizvolles, tiefsinniges Spiel von Gestalten, die die Zeitschrift beleben. Da sind zunächst die enthusiastischen Jünglinge Florestan und Eusebius. Schumann erklärt: „Florestan ist einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Ausserordentliche schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im anderen Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigentum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüte nach Blüte aus; er faßt schwerer aber sicherer an, geniesst seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Klavierspiel besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter als der Florestans." Florestan ist der Stürmische; Eusebius der Weiche. Dazu tritt der überlegene Meister Raro, der zwischen den Extremen vermittelt und die Linie der reifen Erfahrung und sachlichen Unbeirrtheit festhält. „Florestan und Eusebius ist meine

Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte." Schumann wollte sicherlich im tieferen Sinn mit diesen Phantasiegestalten die Seele des Mannes, des Schaffenden, des Genies — diese überreiche, wechselvolle und unerschöpfliche — schildern. An allen finden wir jene Vereinigung des Weiblichen, Männlichen und Neutralen. Nur dadurch können befruchtende Ideen entstehen. Es bedarf innerer Gegensätze und Strömungen; und Schumann hat die eigenen in genialer Weise projiziert. Jean Pauls Geist hatte gewiß manche Anregung gegeben. Die Brüder Walt und Vult in den „Flegeljahren" und Leibgeber und Firmian im „Siebenkäs" haben wohl bei Florestan und Eusebius Pate gestanden. Schumanns vielseitige Beschäftigung mit der Musik und Poesie trug jetzt Früchte. Er wollte das Seinige dazu tun, „dass es besser werde, dass die Poesie in der Musik wieder zu Ehren komme". Da war ihm die Idee zum Davidsbund gerade recht. Herrlich ermuntert er sie: „Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige!" Er zählt alle lebhafteren Seelen, alle für das Große empfänglichen und die Großen selbst dazu. „Der Davidsbund ist nur ein geistiger, romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein ebenso grosser Bündler als es jetzt Berlioz ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein", klärt er Dorn auf. Die Täuschung der Leser lockt Schumann. Man fragt bei der Zeitschrift nach dem seltsamen Bund an. Schalkhaft führt er die Neugierigen an der Nase herum:

„Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unserer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein), uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen.

Die Davidsbündler.

Ich tu's mit Freuden. R. Schumann."

Seinem Freund Töpken jubelt er zu: „Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden." Der Bund muß groß sein. Neben Florestan, Eusebius und Raro, zu dem Wieck einige Züge geliehen hat, gesellen sich Walt (Pianist Rake-

mann), Julius (Knorr), Serpentinus (C. Banck), Fritz Friedrich (Lyser). Ein paarmal tritt Jonathan auf, hinter dem man Schunkes Persönlichkeit vermuten darf. Aus dem Bündlernamen Knif, mit dem allerlei Spaßhaftes verbunden ist, erhält man, rückwärts gelesen, Fink, den „allgemeinen" Musikredakteur, der Schumanns Schaffen nun gänzlich ignorierte. Hector, Ambrosia, Beda tauchen auf; De Knapp muß einen ihm Unsympathischen bemänteln, auf den er seine boshaften Pfeile abschießt. Künstler empfangen ihre Bündlernamen. Clara wird Chiara, Chiarina oder Zilia, Mendelssohn = Meritis, Henriette Voigt = Eleonore, Livia Gerhardt = Livia, Henriette Grabau = Maria; Leipzig wird „Firlenz" getauft. Auch die auswärtigen Mitarbeiter müssen sich Verkleidungen gefallen lassen. Stephen Heller schreibt aus Augsburg, später aus Paris als Jean-quirit, I. F. E. Sobolewski aus Königsberg als M. Hahnbüchen und Zuccalmaglio aus Warschau als St. Diamond. Von ihnen sind echte Davidsbündlerbriefe zu lesen, die vor allem einen poetischen Anstrich haben.

Allzu überschwenglich und freiwaltend war den Pächtern der Generalbaßweisheit, den Fugenmännern, der Ton, der in der Neuen Zeitschrift angeschlagen wurde. Und die Böswilligen und Talentlosen fürchteten um ihre Pfründe. Denn Schumann bekannte frei und offen: „Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollen. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äusserlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen."

Genug, die Tätigkeit und das unerschrockene Auftreten der Davidsbündler war ganz dazu angetan, die Bedrohten, im allgemeinen Schlendrian Erstarkten aus ihrer Ruhe aufzuscheuchen. Fink, der Leipziger Musikpapst, verlor die Fassung: „Bündler rechts, Bündler links, Figaro hier, Figaro da . . ., bis jetzt aber sind

wir noch auf dem Platze und haben Lust, ein Wörtchen mitzureden, und zwar ordentlich." Aber was er zu sagen hatte, stand auf nur schwachen Füßen und Gründen und war dem treffsicheren Übermut der Davidsbündler nicht gewachsen. Die Polemik, die bisweilen recht erregte Formen annahm, denn Schumann verstand das Gift äußerst wirksam zu verspritzen, hielt die Musikseelen der Pleißestadt in Atem. Nach Zwickau schreibt er: „Mit Fink wird es schlimm. Der ist schon jetzt wütend und will nichts ausser sich leiden. Es dauert mich, daß ein alter, sonst schätzbarer Mann sich so gemein herunterzieht. Jedenfalls wird in der Folge Kampf, so würdig auch der Ton im ganzen sein soll. Sollte es einmal geistige Steine regnen, so halten fünf Buckel doch immer mehr aus, zumal da Jugend darunter steckt, als ein alter, schon sehr gebückter."

Ja: fünf Buckel! Aber es kam von Anfang an nur einer in Frage. Schumann hatte die Mitwirkung der anderen Gründer überschätzt und mußte die ganze Arbeit an der Zeitschrift eigentlich allein besorgen. Vor allem durfte die Musik nicht vernachlässigt werden. Sein Studiengenosse Röller erzählt uns: „Gerade in 1834 besuchte ich ihn einmal und er erklärte, dass er sich nun der Komposition widmen wolle, Tag und Nacht nichts als Musik denke und sinne usw. Übrigens gab er mir dazumal auch seine Opposition gegen die bisherige Musik zu verstehen, indem mehrere seiner Bezeichnungen (Urteile) mit Erstaunen und Tadel aufgenommen worden waren." Schumann selbst gesteht: „Ich schreibe und komponiere sehr fleissig. Zu arbeiten gibt's die Hülle und Fülle." Aber bald erkrankte Knorr, und er mußte nun alles, Korrespondenz, Korrektur und Manuskripte allein besorgen. „Vor der Hand muss ich durchaus der Zeitschrift meine ganze Tätigkeit widmen — auf die Anderen ist nicht zu bauen. — Wieck ist fortwährend auf Reisen, Knorr krank, Schunke versteht nicht so recht mit der Feder umzugehen — wer bleibt übrig? — Doch hat die Zeitschrift einen so ausserordentlichen Erfolg, dass ich auch mit Nutzen und Feuer fortarbeite. Bis jetzt sind gegen 300 Bestellungen eingegangen." Er war zufrieden und glücklich, hatte Freude an dem neuen Wirkungskreis, an dem Schaffen für die Welt und dem Dank für seinen guten Willen. Manchem schätzenswerten Menschen war er näher gekommen. Sein Name suchte sich einen Platz im Gedächtnis und

Interesse der Zeitgenossen; die Druckerschwärze trug ihn in alle Himmelsrichtungen. Mit der Fülle der Arbeit wuchs auch die Kraft. Im Anfang des Jahres hatte er noch 63 kleine Artikel für das „Damenkonversationslexikon", das Herlossohn und Lühe herausgaben, geschrieben. Er kam damit bis zum Buchstaben C, mußte dann aber der Zeitschrift wegen die Weiterarbeit aufgeben.

Neben der ausgedehnten literarischen Arbeit und seinen Musiksehnsüchten nahm auch der gesellige Verkehr den Vielbeschäftigten mehr denn je in Anspruch. Nun konnten bei ihm, dem stets innerlich Erregten, Irrungen und Wirrungen nicht ausbleiben. Im April 1834 war Ernestine von Fricken, die achtzehnjährige Tochter des Hauptmanns und Rittergutsbesitzers Freiherrn von Fricken aus Asch an der böhmisch-sächsischen Grenze, nach Leipzig gekommen, um bei Wieck zu studieren. Schumann lernte sie bald kennen. Ernestine war nicht schön, auch kaum besonders geistreich zu nennen; aber ihre blühende, reizvolle Erscheinung entflammte den Erotiker Schumann schnell, so daß er mehr in ihr sah, als eigentlich vorhanden war. Und schon nach zwei Monaten gesteht er der Mutter: „Richtete die Zukunft an mich die Frage: wen würdest du wählen — ich würde fest antworten: diese. Aber wie weit liegt das, und wie verzichte ich schon jetzt auf die Aussicht einer engeren Verbindung, so leicht sie mir vielleicht werden würde!" Clara war um diese Zeit in Dresden und nahm bei Reißiger Theorie-Unterricht. Schumann lobt sie: „Clara entwickelt sich immer genialer; ihre Briefe, die sie (auch mir) schreibt, sind merkwürdig geistvoll." Die Leidenschaft zu Ernestine wurde stark und führte in kurzer Zeit zu einer heimlichen Verlobung.

Um diese Zeit gewann Schumann eine Freundin, mit der er schwärmen konnte, Henriette Voigt, seine „As-dur-Seele". Henriette war die Gattin des Kaufmanns Karl Voigt und führte ein im Leipziger Musikleben bedeutendes Haus. Nur mit größtem Widerstreben ließ sich Schumann bei ihr von Schunke einführen. Mehrere Male machte er vor ihrer Schwelle noch Kehrt, ehe er sich endlich entschließen konnte, ihr Heim zu betreten. Aber nun war er bald gefangen. Im Musikzimmer hingen über dem Flügel die Bilder der großen klassischen Meister, deren Schaffen hier den Ton angab.

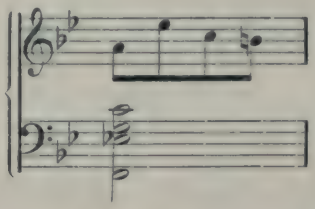
Henriette Voigt war eine Schülerin Ludwig Bergers und eine tüchtige Klavierspielerin. Durch Schunke wurde sie mit den neueren Meistern wie Schubert, Mendelssohn, Chopin bekannt. Berühmt war ihr Album mit Autographen der namhaftesten Musiker, mit denen sie zum Teil auch Briefwechsel unterhielt. Schumann verewigte sich mit einem Creszendozeichen, das er als Symbol für das ständige Anwachsen ihrer Freundschaft betrachtet haben wollte. Henriette Voigt war bald die Vertraute der Liebenden, und sie begünstigte das Verhältnis, soweit sie konnte. Briefe von Schumann an sie zeugen von unbefangenster Offenheit. Alle Schleusen seiner schönheitsdurstenden und -trunkenen Seele standen in solchen Stunden der Mitteilung offen. Das sind Briefgedichte, die von Empfindungsseligkeit überströmen. Sie gehen alle aus As-dur. Er schwärmt von seiner Ernestine „mit dem Madonnenkopf und der kindlichen Hingebung, sanft und licht, wie ein Himmelsauge, das blau durch die Wolke dringt". Das glüht und blüht Jean Paulisch wie ehedem. Auch düstere Töne klingen hinein: „Ich habe eine Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — es ist der böse Geist, der sich dem äusseren Glück entgegenstellt und es verhöhnt. Diese Selbstquälerei treib' ich oft bis zur Versündigung an meinem ganzen Wesen." Ernestine stand als leuchtender Stern im Zenit seines Seins: „Ein herrliches, reines, kindliches Gemüt, zart und sinnig, mit der innigsten Liebe an mir und allem Künstlerischen hängend, ausserordentlich musikalisch — kurz ganz so, wie ich mir meine Frau wünsche." Sie war sein „heller Edelstein, der nie überschätzt werden kann".

Die rasch wachsende Neigung fand auch an Wieck einen Förderer. Er trat, vielleicht nicht ohne Hintergedanken, für Schumann bei dem Vater Ernestines ein. „Wieviel müsste ich schreiben, um diesen etwas launigen, störrischen, aber noblen, herrlichen, schwärmerischen, hochbegabten, bis ins Tiefste geistig ausgebildeten genialen Tonsetzer und Schriftsteller näher zu beschreiben." Seine treffende Charakteristik Schumanns macht ihm alle Ehre. — Im Herbst desselben Jahres ging das junge Mädchen in ihre Heimat zurück. Der Schumannsche „Sommernachtstraum" hatte ein Ende. Er nennt sie wohl manchmal in seinen Briefen „Braut". Kommt auch einmal nach Asch ins elterliche Gehege. Doch schon im nächsten Jahr ver-

blaßte das Bild und rückte in immer weitere Ferne, je mehr ihm ein anderes, das seiner Clara, näherkam. Der Bruch war unvermeidlich und wurde von ihm schonungsvoll, aber entschieden durchgeführt. Ernestine schüttete Clara ihren Schmerz in leidenschaftdurchzitterten Briefen aus. Als aber Wieck später aus ihrer heimlichen Verlobung mit Schumann eine Waffe gegen diesen und Clara schmieden wollte, stand sie fest zu den Liebenden und leugnete jedes nähere Verhältnis mit Schumann.

In die Arbeitsfreude, in die Herzensbedrängnisse und Freundschaftsseligkeit Schumanns malte der unerbittliche Tod ein schwarzes Kreuz. Ludwig Schunke, der stille Träumer, wankte mit wehem Lächeln dem Grabe zu. Das Herz wollte den Freunden dabei zusammenkrampfen. Das zehrende Leiden grub sich tiefer und tiefer; schwerer nur atmete die Brust von Tag zu Tag. Der Sommer des ersten Zeitschriftjahres färbte sich schon dunkler, als der Rastlose aufs Sterbelager niedergedrückt wurde. Henriette Voigt pflegte ihn mit mütterlicher Zärtlichkeit und Aufopferung. Wie oft hatte er doch ihr Heim mit seiner seltenen Kunst verschönt. Schumann wußte sein Klavierspiel nicht genug zu rühmen: „Ihm wuchs alles aus dem Geist zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuss und mehr als manches Künstlerkonzert. Die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes. — Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend, aber ruhig, jeder Nerv voll Musik.“ Vor der schrecklichen Verheerung des Freundes floh Schumann im Herbst nach Zwickau. Hier grub er sich förmlich ein. Nur Henriette Voigt durfte er sein weiches Herz zeigen: „Wie kann ich nur den Gedanken tragen, ihn hinzugeben. Stirbt er, so schreiben Sie mir's um Himmels willen nicht, oder lassen mir's schreiben.“ Aber es mußte getragen werden. Am 7. Dezember starb Ludwig Schunke. Und die ihn so treu pflegte, sollte fünf Jahre später derselben furchtbaren Krankheit erliegen. Als Schaffender hat sich Schunke trotz seiner reichen Gaben nicht im Gedächtnis der Nachwelt zu halten vermocht. Schumann wand in der Zeitschrift noch einige Kränze und legte sie dem toten Freund aufs Grab. Das war alles, was ihm zu tun blieb.

„Es freut mich, mein Leben durch einen festen und reizenden Hintergrund geschlossen zu haben," meldete Schumann der Mutter mit einiger Genugtuung. Aber dieser Fortschritt war auf Kosten seiner musikalischen Produktionskraft erkauft. Das Schaffensergebnis des „merkwürdigen", bewegten Jahres wird von zwei größeren Klavierkompositionen gebildet. Nachdem er sich im Vorjahr die Variationenform in eindringlichen Studienarbeiten zu eigen gemacht hatte, konnte er nun ein Werk wie die „Etudes symphoniques", die als op. 13 veröffentlicht wurden, hinstellen. Davidsbündler-Etüden wollte er sie zuerst nennen. Das Thema der Variationen stammt von dem Vater Ernestines und war von diesem selbst in einer Variationenreihe, die er Schumann zur Beurteilung sandte, behandelt worden. Den Niederschlag innerster Erlebnisse finden wir im „Carneval, szènes mignonnes sur 4 Notes pour Piano, opus 9". Die französische Bezeichnung geschah auf Wunsch des Verlegers, dem Schumanns ursprünglicher Titel „Fasching-Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan" nicht behagte. „Der Carneval entstand in ernster Stimmung und in eigenen Verhältnissen," äußerte Schumann. Bekenntnisse, Vergötterungen, Kampfgelüste und mehr noch zeichnete er darin. Wieder hatte der seltsame Phantast an einer äußeren Anregung Feuer gefangen. „Eben habe ich herausgefunden, daß Asch ein sehr musikalischer Stadtname ist, dass dieselben Buchstaben in meinem liegen und gerade die einzigen musikalischen drinnen sind, wie nachstehende Figur zeigt . . .



Das klingt sehr schmerzvoll," ruft er Mitte September im Kompositionsfeuer der Freundin Henriette zu. Gewidmet wurde aber der Carneval, als er 1835 vollendet war, nicht Ernestine, sondern dem Dresdener Konzertmeister und Violinvirtuosen Karl Lipinski.

Trotz vereinzelten Ermutigungen blieben doch Schumanns Kompositionen im Dunkel. Die Verleger verhielten sich seinen

Manuskripten gegenüber skeptisch. So lehnte beispielsweise Härtel 1832 die Toccata ab. Kleinere Firmen gingen noch rigoroser vor, und Schumann mußte mehr als einmal die Druckkosten bezahlen. Hofmeister machte gar kein Hehl daraus, daß er von Schumanns Talent wenig hielt. Da waren manche Schwierigkeiten zu überwinden, und erst mit den Kinderszenen trat ein Umschwung zugunsten Schumanns ein. Die zünftige Kritik hatte sich ihm ja zu Anfang keineswegs entgegengestellt. Aber der Redakteur hatte sich Feinde geschaffen. Nun begann bis zu seinem Abschied von der Zeitung die wohlfeile Taktik des Totschweigens. Lehrreich ist es, die Besprechungen Schumannscher Werke in den dreißiger Jahren festzustellen. Da äußerten sich: Castellis „Allgemeiner musikalischer Anzeiger" von 1832—35 über die Werke 1 bis 5 und 7 bis 8; Webers „Cäcilia" 1834 über die Werke 1, 2, 4 und 5; Finks „Allgemeine musikalische Zeitung" 1833 über die Werke 1, 2, 3 und 5 und Rellstabs „Iris" 1832 über Werk 1 und 2, 1833—34 über Werk 3 bis 5, 1838 über Werk 13 und 1839 über Werk 15. Dazu kamen noch gelegentliche Rezensionen im „Komet" und in der „Zeitung für die elegante Welt". Über uneigennützige Förderung hatte sich Schumann somit nach keiner Seite hin zu beklagen. Auch das Publikum schreckte zunächst noch vor dem Neuartigen in seinen Kompositionen zurück und begehrte nichts davon.

Der Musiker Schumann mußte sich Zwang auferlegen und jetzt mehr dem Schriftsteller das Wort lassen. Ungezählter Redaktions- und Verlagsärger riß ihn aus den Traumgefilden des Schaffens in die rauhere Wirklichkeit. Mit Schunkes Tod schieden Knorr und Wieck aus der Redaktion aus. Schumann betrachtete sich nun als alleinigen Inhaber der Zeitschrift und wollte das Blatt anderweitig in Kommission geben, da er mit dem Verlagsgeschäft Hartmanns nicht zufrieden war. Aber da begehrte der Verleger auf: er hätte die Zeitschrift unter Opfern übernommen, und man dürfte ihn nicht so mir nichts dir nichts beiseiteschieben. Die Differenzen führten zu einer vorübergehenden Redaktionsniederlegung Schumanns, während der Banck seine Vertretung übernahm. Schließlich beruhigte Schumann den Verleger mit einer Abstandssumme und gab die Zeitschrift zum Beginn des Jahres 1835 Johann Ambrosius Barth in Verlag, der sie bis zum Juli 1837 behielt.

Für das neue Jahr stand als wichtigste Arbeit zunächst die Vollendung der beiden 1833 begonnenen Klaviersonaten in g-moll und fis-moll vor ihm. Hier war der Davidsbündler am Werk und zeigte sich unverfälscht schon auf dem von Genelli entworfenen Titelblatt der fis-moll-Sonate, die sich als opus 11 „Pianoforte-Sonate, Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius" nannte. Erst 1840 erschien sie in neuer Ausgabe mit Schumanns Namen. Weniger phantastisch gab sich die g-moll-Sonate, die drei Jahre später in Wien ein neues Finale erhielt. Die Geister, die er heraufbeschworen, verließen Schumann nun nicht. Die Jean Paulsche Gedankenwelt übte immer noch ihren magnetischen Zauber auf ihn aus, und seine ganze Denk- und Ausdrucksweise stammte oft aus ihr. Immer fühlte er sich von den Gestalten des großen Bayreuthers umgeben. Ja, Florestan und Eusebius ließen es sogar an einer Widmung an Wina (bekannt aus den „Flegeljahren") nicht fehlen. Der Beifall und das zustimmende Verständnis seines Freundeskreises befriedigte ihn; er sah ja noch weit mehr hinter allem als sie und bevölkerte auch die Tafelrunde mit seiner Phantasie. Der Davidsbund lebte für ihn. Daher seine treue Anhänglichkeit an den „Kaffeebaum", den er auch noch nach seiner späteren Verheiratung besuchte. Genoß er doch Verehrung, besonders unter den jungen Leipziger Musikern, die stolz auf das Davidsbündlertum waren. Auch andere Tonkünstler, die nach Leipzig kamen, lernten jetzt natürlich Schumann kennen und schätzen. Carl Löwe gab einen Balladen-Abend, auf den Schumann im Leipziger Tageblatt hinwies, und schrieb an seine Frau: „Schumann gefällt mir sehr, er steht in allgemeiner Achtung und Liebe; er ist ein stiller, guter und sinniger junger Mann, den man erst schätzen lernt, wenn man seine nähere Bekanntschaft macht." Auch Moscheles, das Ideal des Knaben und Jünglings Schumann, sah den mutigen Zeitschrift-Führer in diesem Jahr bei Wieck. Clara spielte die fis-moll-Sonate, und Moscheles berichtete nach Haus, Schumann sei ein „stiller und doch interessanter junger Mann"; die Sonate erschien ihm ebenfalls „interessant, doch sehr gesucht, schwer und etwas verworren".

Schumann stand in dem wirren Getriebe als Aristokrat, der das meiste getrost an sich vorüberspülen ließ. Er war liebenswürdig und bescheiden, wußte aber mit aller Bestimmtheit seine Selbstän-

digkeit und Freiheit zu wahren. Alles ihm Unsympathische verstand er von sich fernzuhalten. Im Verkehr mit den Menschen hatte er sich eine sichere Waffe gewonnen: die Ironie. Damit wehrte er Zudringliche ab. Auch bei anderen Träumer-Naturen finden wir die Ironie aus Notwehr. Man denke an den mimosenhaft zarten Dänen I. P. Jacobsen und andere. In seinem Heim lebte er abseits von allem wohlfeilen Bohemien-Gebaren in Ordnung; denn die Arbeit beschäftigte ihn ohne Unterlaß. Er komponierte, spielte Klavier, las viel und bewältigte die Redaktionspflichten. Sein Zimmer war einfach. Mit rührender Sorgfalt waltete oft Dr. Reuter darin als guter, praktischer Hausgeist. Humor und ernste Verehrung sahen von den Wänden herab. Da hingen Musiker-Karikaturen: Liszt mit vier Händen, oder Thalberg mit zehn Fingern an jeder Hand; daneben Bilder von Beethoven, Bach, Clara und Schunke und mitten unter den Musikern eine Raffaelsche Madonna. Das war um diese Zeit in der Querstraße Nr. 1246 bei einer Mlle. Dumas, vom Juli 1835 an in der Halleschen Straße nach der Promenade heraus und vom nächsten Jahr ab bis zu seiner Verheiratung im „Rothen Colleg" neben der Buchhändlerbörse mit der Aussicht nach dem niederen Park, bei der guten, fürsorglichen Witwe Devrient.

Hatte Leipzig im Vorjahr durch Schumann in der musikalischen Kritik eine neue Ära anbrechen sehen, so erhielt das Musikleben 1835 den entscheidenden Antrieb nach oben durch den Eintritt des 26jährigen Felix Mendelssohn. In die „gemütlichen" Gewandhauskonzerte zuckte es wie ein elektrischer Schlag, als Mendelssohn am 4. Oktober zum erstenmal am Dirigentenpult stand. „Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblick," schwärmte der begeisterte Schumann. Der Taktstock bei der Symphonie war etwas Ungewohntes. Schumann ließ sich vernehmen: „Mich für meine Person störte der Taktierstab und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust den F. Meritis" (Mendelssohns Bündlername) „zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnüancierte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partitur samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen

mit dem Szepter." Jetzt hatte Schumann den rechten Mann gefunden, den er mit seiner heißen Verehrung überschütten konnte. Im August hatten sie sich zum erstenmal gesehen; Anfang Oktober trafen sie sich bei Wieck, wo sie näher miteinander bekannt wurden. „In ähnlichen Verhältnissen, wie er aufgewachsen, von Kindheit an zur Musik bestimmt, würde ich euch samt und sonders überflügeln," äußerte sich Schumann, der für Mendelssohn trotz der fis-moll-Sonate, die dieser von Clara hörte, zunächst kaum mehr als der phantastische und exzentrische Schriftsteller war.

Auch Chopin, der Geliebte und Vergötterte, vermochte Schumanns Schaffen keinen Geschmack abzugewinnen. Im Herbst dieses Jahres berührte er auf der Durchreise Leipzig, um Clara Wieck zu sehen. Sie spielte auch ihm des Freundes fis-moll-Sonate vor, die er schweigend mit anhörte. Am „Carneval" erregte späterhin nur die „reizende Ausstattung" sein Wohlgefallen; für Musik konnte er das Werk nicht halten. Schumann aber war bedingungslos enthusiasmiert. „Chopin war hier. Florestan stürzte zu ihm. Ich sah sie Arm in Arm mehr schweben als gehen," ließ er Eusebius schreiben, und vergaß diesen Tag nie wieder.

In seinem Leipziger Lebensbuch aber steht hinter dem Namen Chopins: „Claras Augen und ihre Liebe", und wie zitternd weiterhin: „Der erste Kuss im November". Er war den Sommer über wieder täglich mit ihr zusammen gewesen. Ernestine gehörte kaum noch ein Gedanke. Das Thema ASCH war erschöpft. Nur drei kleine Stücke, Romanze, Walzer und Elfe (aus opus 124) vermochte er ihm 1835 noch abzugewinnen. Wie eine ferne, unsagbar rührende Erinnerung in bitterschweren Tagen tauchte es 1836 noch einmal auf und wurde als drittes Stück in die Albumblätter (opus 99) gereiht. Clara war reifer geworden und konnte auch aus ihrem Auge einen warmen Strahl nicht mehr bannen. Und so begann Schumann im August einen Zwickauer Brief ungefähr wie seinen ersten Schwärmbrief in der Zeitschrift: „Mitten unter all den Herbstfesten und sonstigen Freudenhimmeln guckt immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer mir sehr wohlbekannten Clara aufs Haar gleicht," und ließ am Schluß den Satz fallen: „Sie wissen, wie lieb ich Sie habe."

Diese Liebe brach nun rein und mächtig hervor. Sie war von keinen Bedenken eingedämmt. Wie ein süßer Rausch kam das alles über die beiden. Im „Bräutigamsbuch" steht unter den „schweren Abschieden" als erster verzeichnet: „Im November 1835 nach dem ersten Kuss auf der Treppe im Wieckschen Hause, als Clara nach Zwickau reiste." Und Clara schauerte später noch zusammen: „Als Du mir den ersten Kuss gabst, da glaubt' ich mich einer Ohnmacht nahe, vor meinen Augen wurde es schwarz, das Licht, das Dir leuchten sollte, hielt ich kaum." Die kleine Konzertreise führte Clara auch nach Zwickau. Schumann eilte natürlich ebenfalls dorthin. Was vermochte ihn nun in Leipzig zu halten? Schnell trug er ins Lebensbuch: „Vereinigung. Von der Mutter Abschied genommen. Mit Ernestine gebrochen." Drei Jahre später erinnerte er die Geliebte daran: „Morgen werden's drei Jahre, dass ich Dich in Zwickau des Abends küsste. Ich vergess es nie, dieses Küssen. Du warst gar zu hold an jenem Abend. Und dann konntest Du mich im Konzert gar nicht ansehen, Du Clara, Du in Deinem blauen Kleide." Und freudig gesteht er ihr später: „Du bist meine älteste Liebe. Ernestine mußte kommen, damit wir vereint würden."

Vorläufig aber lag diese Vereinigung noch in weiter Ferne. Schumann hatte sich rückhaltlos dem Aufflammen seiner tiefen Liebe hingegeben, hatte „selige Stunden in ihren Armen des Abends in Wiecks Hause" verlebt — ohne an Friedrich Wieck zu denken. Er glaubte nicht im geringsten daran, daß Wieck auch nur einen Augenblick mit seiner Einwilligung zögern könnte. Er schätzte Wieck außerordentlich hoch und bezeichnete ihn damals als den „zweiten Beethoven" oder als „den deutschen Chopin und Bach". Aber Wieck hatte andere Pläne mit seiner Clara, als sie mit einem Musiker wie Schumann, den er als solchen gewiß achtete, zu verheiraten. Sobald er bemerkte, was in seinem Haus, gewissermaßen unter seinen Augen vorgegangen war, brachte er Clara Anfang Januar 1836 nach Dresden und schnitt selbst jeden vertraulichen Briefverkehr ab. Er glaubte die Neigung so noch im Keim ersticken zu können. Da traf Schumann zu allem Mißgeschick der für seine damalige Lage bitterste und tragischste Schlag: seine Mutter starb am 4. Februar, 65 Jahre alt. Er war aufs tiefste erschüttert und fast aus dem Gleis geworfen. Der treu Sorgenden hatte er all seine

inneren und äußeren Bedrängnisse anvertrauen können. Sie hatte in den Jahren seines künstlerischen Reifens alles Erdenkliche, was in ihrer Kraft stand, für ihn getan. Mancherlei Wichtiges hielt ihn nun in Leipzig fest, so daß er nicht einmal zu ihrer Beisetzung nach Zwickau reisen konnte. Aber durch geheime Botschaft hatte er erfahren, daß Wieck einige Tage von Dresden abwesend war, und die benutzte er, um in Begleitung eines Freundes Ulex zu Clara zu eilen. Er tröstete die Geängstigte, und sie schwuren sich gegenseitig, fest zueinander zu halten. Von Dresden ging es nach Zwickau zur Familie und zur Regelung seiner Angelegenheiten. Ein einziger wehmütig-glücklicher Brief, der erste, in dem das vertrauliche „Du" steht, ist aus diesen Tagen auf uns gekommen. Er zeigt uns den herrlichen Menschen im schönsten Licht:

Auf der Zwickauer Post abends nach 10 Uhr.
13. Februar 36.

Der Schlaf stand mir in den Augen. Schon seit zwei Stunden warte ich auf die Eilpost. Die Wege sind so zerstört, dass ich vielleicht erst um zwei Uhr fortkomme. — Wie Du vor mir stehst, meine geliebte, geliebte Clara, ach so nah dünkt es mir, als ob ich Dich fassen könnte. Sonst konnte ich alles zierlich in Worte bringen, wie stark ich jemandem zugetan: jetzt kann ich's nicht mehr. Und wüsstest Du's nicht, so würde ich es Dir nicht sagen können. Liebe Du mich auch nur recht, hörst Du — ich verlange viel, denn ich gebe viel.

Mein heutiger Tag war von mancherlei bewegt — ein offnes Testament meiner Mutter, Erzählungen von ihrem Sterben. Hinter allem Dunkeln steht aber immer Dein blühend Bild, und ich trag alles leichter.

Auch darf ich Dir wohl sagen, dass meine Zukunft jetzt um vieles sicherer steht. Zwar darf ich nicht die Hände in den Schoss legen und muss noch viel schaffen, um das zu erringen, was Du kennst, wenn Du zufällig an dem Spiegel vorbeigehst — indess wirst auch Du eine Künstlerin bleiben wollen und keine Gräfin Rossi, d. h. Du wirst mittragen, mitarbeiten, Freud und Leid mit mir teilen wollen. Schreibe mir darüber.

In Leipzig wird mein erstes sein, meine äusseren Angelegen-

heiten in Ordnung zu bringen; mit den inneren bin ich im reinen; vielleicht dass der Vater nicht die Hand zurückzieht, wenn ich ihn um seinen Segen bitte. Freilich gibt es da noch viel zu denken, auszugleichen. Indess vertrau ich auf unsern guten Geist. Wir sind vom Schicksal schon füreinander bestimmt; schon lange wusst ich das, aber mein Hoffen war nicht so kühn, Dir es früher zu sagen und von Dir verstanden zu werden.

Was ich Dir heute kurz und abgerissen schreibe, will ich später Dir deutlicher erklären. Am Ende kannst Du mich garnicht lesen, — nun dann wisse nur, dass ich Dich recht unsäglich liebe.

Es wird dunkel in der Stube. Passagiere schlafen neben mir. Draussen stöbert's und schneit's. Ich aber will mich recht tief in eine Ecke bergen, mit dem Kopf in das Kissen, und nichts denken als Dich. — Lebe wohl, meine Clara.

Dein Robert.

Aber die jungen reinen Optimisten hatten die Rechnung ohne den Vater gemacht. Als Wieck erfuhr, daß Schumann heimlich in Dresden bei Clara gewesen war, geriet er in eine grenzenlose Wut, die bei seinem brutalen Temperament fürchterliche Dimensionen annahm. Clara hatte unbeschreibliche Beschimpfungen und Drohungen zu erdulden, so daß die Ärmste schließlich alles versprach, was er im Vollgefühl seiner „gerechten und gesetzlichen" väterlichen Autorität von ihr verlangte. Schumann setzte er von alledem durch einen Brief in Kenntnis, der von Beleidigungen strotzte und jegliche Verständigung unmöglich machte. Damit glaubte er den Sieg gewonnen zu haben. Aber der energievolle Schumann, der an Starrsinn Friedrich Wieck nichts nachgab, ließ sich nicht kleinmütig in die Ecke stellen. Die Wirrnisse drohten über ihm zusammenzuschlagen, und er gab sich verzweifelte Mühe, Herr der Situation zu werden. „Meine Sterne stehen sonderbar verschoben. Gott führe zu einem glücklichen Ende," heißt es in einem Brief an seine Schwägerin Therese, die jetzt die Stelle einer Vertrauten bei ihm einnahm. Und weiter: „Ueber Wiecks und Clara sprechen wir mündlich; ich bin da in einer kritischen Lage, aus der mich herauszuziehen Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch steht es so, dass ich entweder nie mit ihr mehr sprechen kann oder dass sie ganz mein Eigen wird." Alle

Demütigungen und Verhöhnungen ihres Geliebten konnten Clara den Mut und die Hoffnung nicht rauben. Schlimmer wurde es in Leipzig, als sie mit ihrem Vater dorthin im April zurückkehrte. Sie durfte Schumann nicht sehen und nicht sprechen und wußte ihn doch ganz in ihrer Nähe. Der Vater ließ nicht ab. Als Schumann ihr im Mai seine gedruckte fis-moll-Sonate, „einen einzigen Herzensschrei nach ihr", schickte, zwang der alte Wieck seine Tochter zum Letzten. Sie mußte die von Schumann empfangenen Briefe zurücksenden und in einem konventionellen Schreiben, das er ihr in die Feder diktierte, um Rückgabe der ihrigen bitten. Sie wagte keinen Widerstand entgegenzusetzen, da der Vater sie mit der Drohung eingeschüchtert hatte, er würde Schumann bei dem geringsten Versuch einer Annäherung niederschießen. Wo sollte die Siebzehnjährige den Mut zu einem offenen Bekenntnis ihrer großen Liebe hernehmen, wo doch alles „Recht" auf seiten des Vaters war? Dritte waren eifrig am Werk, Mißtrauen zwischen die Liebenden zu säen. Man verdächtigte sie gegenseitig, und manche einsame bittere Stunde mußte damit bezahlt werden. Das Vortrefflichste in dieser Sache leistete Schumanns „Freund" und Mitarbeiter Carl Banck. Wieck hatte Banck jetzt geflissentlich an sein Haus gefesselt, um Clara „abzulenken", und Banck erwies sich einer so traurigen Zumutung als durchaus würdig. Zunächst übte er seine Kunst in Zwischenträgereien. Er schmetterte Schumann durch Lügen, daß Clara einen erstaunlichen Leichtsinn zeige und gar nicht mehr an die Sache denke, völlig nieder. Aber immer wieder sträubte sich Schumanns reine Gesinnung gegen solchen Verdacht, und er wehrte sich wie ein Verzweifelter gegen das, was man ihm als unabänderlich vorzustellen versuchte.

Die herrliche schwärmerische Davidsbündlerzeit hatte ihren ersten Frühlingssturm hinter sich. Ideale sanken zertrümmert zu Boden. Menschen hatten sich in ihrer ganzen Erbärmlichkeit offenbart. Die Kraft drohte zu erlahmen, und die Phantasie war in ihrem Höhenflug gehemmt. Ein großer Strich mußte nun unter das Geschehene gemacht werden. Der Kampf wurde jetzt ernsthaft und ging ans Leben. Der Jüngling war durch den Schmerz völlig zum Mann gereift und hatte eine Aufgabe zu erfüllen, die um so größer war, als ja nun nicht nur sein Glück allein von dem Ge-

lingen abhing. Der Davidsbündler war ein Übergang zu Größerem. In seiner köstlichsten Unbekümmertheit hatte er mit vollen Händen gegeben, was er besaß und wußte, in Idealen geschwelgt und das Glück brausender Jugendlust und überschäumender Kämpferfreude ausgekostet. Er hatte Härten gezeigt. Aber, wie Florestan sagt, „dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar sie abzurunden". Und nun verlangte das Leben erst recht harte Seiten, Unbeugsamkeit und Kraft für das höchste Ziel.

KÄMPFE

1836 bis 1840

Der schroffe Einschnitt, den Wieck herzlos in das zarte Verhältnis zwischen Robert und Clara gemacht hatte, grub sich tiefer. Die spitzen Zungen blieben eifrig am Werk, die Liebenden durch Verleumdungen zu entfremden. Schumann griff das Zweifeln und Bangen, das ständige Bohren furchtbar an. „Clara liebt mich noch so warm wie sonst, doch habe ich völlig resigniert," war sein Standpunkt gegen Ende des Jahres. Aber das Leid drang noch weiter und raubte ihm alle Hoffnung. In das Jahr 1837 ging er gebückt von der Last einer fast übermenschlichen schmerzvollen Entsagung. „Ich hatte resigniert," erinnerte er Clara später, „aber dann brach der alte Schmerz wieder auf — dann rang ich die Hände — da sagte ich des Nachts oft zu Gott — ‚nur das Eine lass geduldig vorüber gehen, ohne dass ich wahnsinnig werde', ich dachte einmal Deine Verlobung in den Zeitungen zu finden — da zog es mich am Nacken zu Boden, dass ich laut schrie, — dann wollte ich mich heilen, mich mit Gewalt in eine Frau verlieben, die mich schon halb in ihren Netzen hatte." — Fremd waren sie sich geworden. In Schumann hatte das Gift gewirkt, das sein Freund Banck, der nunmehrige Gesanglehrer Claras, ihm in kleinen Dosen verabreichte. Er zweifelte an Claras Beständigkeit und Treue und glaubte nichts mehr von einer gemeinsamen Zukunft erwarten zu dürfen. Clara ihrerseits wurde durch Bancks Reden über den Geliebten allmählich

auch verwirrt und fand sich nun selbst veranlaßt, an diesem oder jenem Zug Schumanns Kritik zu üben. Dazu kamen Briefe von Ernestine von Fricken, durch die Roberts Charakter in ein merkwürdiges Licht gestellt wurde. Offenbar gereizt aber wurde sie, als Schumann ihr Klavierkonzert op. 7 ignorierte und von C. F. Becker mit einigen nichtssagenden Worten anzeigen ließ, kurz darauf aber über Bennets Konzert einen enthusiastischen Hymnus anstimmte. Sie begriff nicht die Gründe, sondern betrachtete nur die kalten Tatsachen. Noch schlimmer wurde es, als Schumann seinen „Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur **" veröffentlichte. Es war ein blutiger Hohn auf Banck, den Schumann nun in seinen innersten Absichten, die auf nichts Geringeres als auf Clara gingen, durchschaut hatte, und der hier als de Knapp vor aller Welt lächerlich gemacht und bloßgestellt wurde. Auch Clara fühlte sich getroffen und glaubte in der Pianistin Ambrosia eine Karikatur auf sich zu erkennen. Ihr Groll auf Schumann war heftig. Banck aber mußte das Feld räumen. Wieck, dem er der Tochter gegenüber schon viel zu vertraut wurde, gab seinem Helfer in der Not nach getaner Schuldigkeit den Laufpaß, und ganz Leipzig lachte über den Ritter von der traurigen Gestalt, so daß er urplötzlich sang- und klanglos verschwand, um sich einen anderen Wirkungskreis zu suchen. Banck hatte eine hervorstechende Eigenschaft: er überschätzte sich. Um auch andere zu einer gleich hohen Meinung von sich zu bewegen, war er unentwegt und mit großem Talent beschäftigt, auf alle erdenkliche Weise für sich in den verschiedensten Zeitungen Reklame zu machen, wobei er die Lobsprüche auf sich meist selbst verfaßte.

Die unsäglichen seelischen Leiden fesselten Schumann beständig an die Niederungen des Daseins. Aber immer wieder raffte sich seine Lebensschwungkraft zu neuem Kreisen auf. Aussprechen konnte er sich nur wenig. Zu Anfang der Trennung, als er ihre Tragweite und Dauer noch unterschätzte, schrieb er an Zuccalmaglio: „Den Grund zu meinem langen, so sehr unklaren Schweigen suchen Sie in meinem tiefen Seelenschmerz, von dem ich mich nicht zur Arbeit erheben konnte. Endlich hat mir die Musik, inniges eigenes Schaffen darin und vor allem neben einem guten selbsthelfenden Körper, die Wälder und das Grün, Kräfte und Mut wieder-

gebracht." Auch Clara mußte im Beruflichen Ablenkung und Kraft suchen. 1837 unternahm der Vater mit ihr eine Konzertreise nach Berlin, wo sie gastliche Aufnahme und große Erfolge fanden. Spontini begeisterte sich, der Hof nicht minder. Die berühmte Bettina meinte allerdings, Clara sei „eine der unausstehlichsten Künstlerinnen, die ihr je vorgekommen. Mit welcher Prätention sie sich an das Klavier setzte und nun gar ohne Noten!" Clara spielte als Wagnis auch Chopinsche Kompositionen. Das gab dem rezensierenden Rellstab Gelegenheit sich zu blamieren: „Clara ist wohl ein bedeutendes Talent, aber schade, dass sie in den Händen eines Vaters liegt, der sie solchen Unsinn wie Chopin spielen läßt." Nachdem Wieck den Gewinn eingestrichen hatte, reiste er ab und schimpfte auf den „furchtbaren Sündenpfuhl" Berlin, wo er es fertiggebracht hatte, „achtmal zu spielen unter solchen Kämpfen mit lügenhafter Bosheit und Hinterlist, mit entsetzlicher Gemeinheit und einer Schamlosigkeit, die über Alles geht". Hamburgs und Bremens Musikfreunde mußten nun die Konzerte seiner Tochter füllen und sich dafür in Wiecks Tagebuch insgeheim Grobheiten sagen lassen. Dann ging es über Hannover und Braunschweig nach Leipzig zurück. Clara wurde durch diese Strapazen aus aller schmerzlichen Verträumtheit herausgerissen. Ihre Widerstandskraft gegen seelischen Kummer stählte sich durch das heftige und unerbittliche Müssen. Sie war nun ein vollerblühtes junges Mädchen von liebreizender Erscheinung, und das feingeschnittene charakteristische Gesicht mit den seelenvollen Augen gewann sofort alle Herzen. Ihr Spiel war zu einem hohen Grad von Meisterschaft gediehen, die sie nicht nur an billige Bravourstücke verschwendete, sondern mit der sie auch für die neue Kunst eines Chopin (und später Schumann) eintrat.

Mit Sehnsucht und doch nicht ohne Genugtuung mochte Schumann von seiner Einsamkeit aus den Triumphen Claras folgen. Aber immer wieder brach der Dämon der Verzweiflung und eine wahnsinnige Furcht über ihn herein. An wen sollte er, dem die Geliebte entrissen war und der keinem Freund mehr vertrauen durfte, sich klammern? Da war vielleicht nur seine Schwägerin Therese. „In einer tödlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, habe ich Niemanden als Dich, die mich ordentlich wie im Arm

zu halten und zu schützen scheint," schreibt er an sie. Dann hielt er sich an den Kreis der Kaffeebaum-Genossen. Die Sitzungen dehnten sich aus. Schumann vermochte sich schwer aus der wohligen Nähe fühlender Menschen zu reißen, wenn ihn vor der einsamen schlaflosen Nacht in seinem Zimmer graute. Die „künstlichen Mittel" der Betäubung traten in Wirksamkeit; sie mußten über den bleischweren Schmerz hinweghelfen. Nicht immer wurde da maßgehalten. Die Hausbewohner aber hatten für des spät Heimkehrenden Bedrängnisse, wenn es plötzlich gespensterhaft wie ein gellender Aufschrei über die Klaviatur raste oder ganz unmusikalische Störungen in die Nachtruhe rissen, kein Verständnis und Wohlwollen. Frau Devrient, die Schumann, den sie hochachtete, mütterlich betreute, nahm all den Ärger auf sich. Von Zeit zu Zeit freilich ermahnte sie den Ungestümen. Dann wollte er voller Scham ausziehen und entschuldigte sich: „Das melancholische Wetter und immer schwerere Leiden, von denen ich Niemand sagen darf, hatten mich wüst gemacht." Doch er gewann schnell seinen Mut wieder: „An Madame Devrient einen schönen Morgengruss und dass ich mich nur mit Gewalt aus meiner Stube bringen lasse. Mir kommt es vor, als habe ich hier dreimal mehr gelebt." So versöhnte er sie bald wieder. Denn die einfache Frau hatte Mitleid und einen schönen Funken Verständnis für ihn; und ihm war das Wohnen im „Roten Collegium" lieb geworden.

Die Rolle, die Schumann damals in Leipzig spielte, darf man sich kaum als überragend groß vorstellen. Außerhalb seines engeren Kreises und den am Musikleben Beteiligten kannte man ihn wenig. Denn er war nicht der Mann aufzufallen oder von sich reden zu machen. Äußerlich „Geniales" war an ihm nicht zu finden. Seine Gestalt war kräftig und hatte etwas Vornehmes. Er kleidete sich sorgsam und unauffällig. Seine geringe Beredsamkeit trug auch das ihre dazu bei, ihn oft in den Hintergrund treten zu lassen. In den Musikkreisen war die Schweigsamkeit Schumanns schon geradezu sprichwörtlich. Ja, Hofmeister höhnte, er schliefe meistens. Wenn Schumann sprach, geschah es leise und undeutlich. Kam aber die Rede auf musikalische Fragen, die ihn interessierten, dann konnte er zeitweise aus seiner Zurückhaltung hervortreten und mit lautem Eifer seine Ansicht vortragen. Das Schweigen wurde ihm manch-

mal auch übelgenommen und wenig liebevoll beurteilt, trotzdem es keineswegs Zeichen einer Antipathie oder Verstimmung war. Deshalb beugte er zuweilen sorglich vor. „Herzlich freue ich mich, Sie hier zu sehen. An mir ist indess nichts zu haben; ich spreche fast garnichts, Abends mehr und am Klavier das Meiste,", schrieb er an Zuccalmaglio, als dessen Besuch in Aussicht stand. Über seine lautere, goldklare Gesinnung jedoch herrschte kein Zweifel. Man kannte seine Neidlosigkeit, die gern half, wo sie konnte, und die alles anerkannte, was ihm gut und wertvoll erschien. Aber versteckte oder offene Gemeinheit reizte ihn bis zur Unversöhnlichkeit. Dann konnte er, wenn ihm ein höheres Interesse gefährdet schien, den Maßstab verlieren. Im übrigen zeigte sein Charakter eine fast weibliche Zartheit und Empfindsamkeit, aus der nicht zum wenigsten seine weltfremde Abgeschlossenheit entsprang. Die Melancholie, die ihn oft „bis zum Totschießen" plagte, hatte wohl darin ihren Ursprung. Eine Schriftdeutung ergab als hervorstechende Eigenschaften: weich, weiblich, Eifer, Hast, starker Argwohn und Mißtrauen (das sich in den letzten von Krankheit überschatteten Lebensjahren bis zur Bösartigkeit steigerte). Aber daneben kam das echte Künstlertemperament im schönsten Sinn zum Durchbruch, dieses „Hingegebensein an Stimmungen", die „raschen Uebergänge von Traurigkeit oder Mutlosigkeit zur Heiterkeit und Zuversicht" und dann „ein gewisser Leichtsinn im Alltäglichen, dem sogenannten Praktischen gegenüber"; es äußerte sich auch in seiner zärtlichen, innigen Liebe zu Clara. Wie mußten diesen weichen, schwärmenden Menschen die Qualen seiner jungen Liebe drücken!

Mit Gewalt riß er sich zum Schaffen zusammen. In die Notengebilde versenkte er seine heiße Inbrunst, sein Klagen und sein Hoffen. So entstanden in dem schweren Jahr 1836 die Phantasie in C-dur für Klavier opus 17 und das „Concert sans Orchestre" opus 14. Am 17. Dezember 1835 war von Bonn aus der Aufruf zu einem Monument für Beethoven ergangen. Schumann ergriff sogleich in der Zeitschrift die Initiative mit einigen begeisterten und in ihrer poetischen Originalität äußerst wirksamen Artikeln. Aber er wollte noch mehr tun: Seine Klavier-Phantasie sollte als „Obolus auf das Denkmal Beethovens" für den großen Zweck in die Welt gehen und mit den einzelnen Sätzen „Ruinen, Triumphbogen und Sternen-

kranz" (in anderer Fassung „Ruinen, Trophäen und Palmen") die Begeisterung für die ideale Sache verkünden. Später gab er jedoch die Absicht auf; denn die Verleger waren für solche Kühnheiten schwer zu haben. Und er nannte das Werk Phantasie, setzte als Motto jenen Vers Schlegels voran:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet

und widmete es Franz Liszt. Soll man das Werk autobiographisch werten, so muß man an den Kampf um Clara denken. Es ist viel von Schmerz, Entsagung, Klage und Hoffnung darin. „Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache, so unglücklich und melancholisch zu komponieren," heißt es in einem Brief an Clara aus dem April 1839. Das „Concert sans Orchestre" sollte eigentlich Sonate heißen. Aber der Verleger Tobias Haslinger wünschte den ungewöhnlicheren Titel. Es mußte sich bei der späteren Neuausgabe manche Veränderung, wie die Wiedereinfügung der damals fortgelassenen Scherzi und auch einen anderen Namen, nämlich „Troisième grande Sonate", gefallen lassen. Einige Bagatellen aus dieser Zeit sind noch zu buchen, darunter Phantasietanz und Ländler aus opus 124.

Das äußere Echo auf all die Sturm- und Drangwerke Schumanns blieb zunächst aus; seine Note war zu ungestüm und genial neu. „Die Verleger wollen nichts von mir wissen," klagte er Moscheles, dem er um diese Zeit seine fis-moll-Sonate zur Besprechung für die Zeitschrift gab. Er war sich auch vollauf bewußt und wurde dessen oft genug schmerzhaft inne, daß seine Kompositionen nicht aus sich selbst heraus Eindruck auf die Verleger machten, sondern daß die Krämer immer hinter dem Tondichter den Musikzeitungsredakteur sahen. Dorn vertraute er an: „Uebrigens können Sie wohl glauben, dass, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde." Die Musikzeitungen schwangen sich nicht zu Herolden seines Schaffens auf. „Die Caecilia ist das einzige Blatt, worin etwas über mich gesagt werden

darf. Meine Zeitung ist für Andere da, und Fink hütet sich wohl, Dummes über mich zu sagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber spräche." Zwei namhafte Pianisten traten mit der Feder für ihn ein, der verehrte Moscheles und vor allem Franz Liszt 1837 in der „Gazette musicale" mit einer hinreißenden Lobpreisung der Werke 5, 11 und 14, die tiefschürfend den Kern von Schumanns Genialität aufdeckte und die nach Schumanns Ausspruch das Beste war, was seinerzeit über ihn geschrieben wurde. Einmal schwang er sich auch zu einer Selbstrezension auf. Das zweite Heft der Paganini-Capricen opus 10 war nach seiner 1834 erfolgten Ankündigung vollständig ignoriert worden. Da schrieb Schumann zwei Jahre später selbst einen Artikel darüber, in dem er seine Absichten klarlegte: „Steht daher auch nicht zu erwarten, dass die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Grosse belaufen werde, so enthalten sie doch in der Tat soviel Genialisches, als dass ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte." Das war Notwehr. Denn jeder Künstler will gehört und beachtet werden. „Ohne Aufmunterung keine Kunst. Auf den beliebten einsamen Inseln in einem stillen Ozean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben sein," bekannte Schumann. Um so mehr mußte ihn die Stille um ihn schmerzen, als er selbst enthusiastisch für alles Neue eintrat. Es konnte ihn wohl manchmal bedrücken, wenn er alles überdachte: „Oft wird mir's bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbständig zu bleiben. — Aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mir's oft." Jedes berechtigte Selbstbewußtsein mußte in solchen Stunden, wo er sich nach Anerkennung sehnte, machtlos sein gegen die Zweifel, die ihn als einen der Besten heimsuchten und durchwühlten. Kaum einer aus seinem Kreis ahnte die Größe seines Genies. Mendelssohn, mit dem er oft — von Anfang 1837 ab sogar täglich — zusammenkam, war bereits ein fertiger Meister und stand in seiner klassischen Ruhe Schumanns unentwegtem Sturm und Drang wesensfremd gegenüber. Während Schumann ihn unsäglich verehrte, wohl deshalb, weil er in ihm manche Eigenschaft fand, die er selbst nicht besaß, verließ Mendelssohn kaum einen korrekten, aber zurückhaltend kühlen Standpunkt. Im Leipziger Musik-

leben regte es sich nun gewaltig. Durch Mendelssohns Vermittlung kam Ferdinand David, der im selben Alter wie Schumann stand, als Konzertmeister ins Gewandhaus. Er gehörte natürlich bald zum Kreise der Intimen. Die Jugend gab den Ton an, und die frische Initiative, die von Mendelssohn und Schumann ausging, blies den Perückenstaub bald zum Fenster hinaus. Leipzigs Ruf hob sich. Kein Wunder, daß das Selbstgefühl sich steigerte und der Übermut Blüten trieb. Unbefangene Fröhlichkeit schätzte man auch in der Kunst, und als der große Johann Strauß seine Walzer in einem Garten bei Leipzig erklingen ließ, waren Schumann und Mendelssohn unter den Zuhörern.

Was Schumann in dieser Zeit der Kämpfe besonders bedrückte, war der Mangel an Muße für das musikalische Schaffen. Da wurde auch die Zeitschrift manchmal als Last empfunden, vor allem als Banck, der wirklich fleißig mitgearbeitet hatte, Leipzig verließ. Keferstein, der als auswärtiger Mitarbeiter zu Schumann in Beziehungen getreten war, die recht freundschaftliche wurden, riet, die Zeitschrift aufzugeben. Aber dazu konnte sich Schumann unter keinen Umständen entschließen. Hastig antwortete er: „Die Zeitschrift aufgeben hiesse den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künstler haben soll, soll es ihm leicht und frei von der Hand gehen." Er wußte sehr wohl, was für ihn auf dem Spiel stand, wenn er die gefürchtete Waffe seines kritischen Einflusses jetzt schon aus der Hand gab. Wehrlos wäre er den Feinden preisgegeben gewesen; denn die hatten ja nie das innere Muß, die heilige Not seines Eintretens für die wahre Kunst erkannt. Das eine mußte er natürlich auch Keferstein zugeben: „An grosse Kompositionen kann ich jetzt freilich nicht denken; so seien es wenigstens kleinere."

Der Mut zur Tat machte ihm das Arbeiten für die Musikzeitung lieb. Ja, er dachte weiter als nur an sich, und der Phantast erstrebte nichts Geringeres, als dichterische Gebilde zu verwirklichen. Zuccalmaglio vertraute er es an: „Ich sinne schon lange darauf, dem Davidsbund ein wirkliches Leben zu geben, d. h. Gleichgesinnte, seien es auch nicht Musiker vom Fach, auch durch Schrift und Zeichen in ein engeres Bündnis zu bringen. Ernennen Akademien, mit Ignoranten von Präsidenten an der Spitze, ihre Mit-

glieder, warum nicht wir jüngern uns selber? Noch labe ich mich an einer anderen Idee, die mit der vorigen leicht in Verbindung zu setzen, aber von allgemeinerer Wichtigkeit wäre, der Begründung einer Agentur für Herausgabe von Werken aller Komponisten, die sich den Statuten dieser Agentur unterwerfen wollten, und die den Zweck hätte, alle Vorteile, die bis jetzt den Verlegern in so reichem Masse zufliessen, den Komponisten zuzuwenden. Dazu bedürfte es nichts als eines unter gerichtlichen Schutz geschworenen Agenten, der das Geschäft leitete: die Komponisten müssten Kautionen für die Auslagen der Herstellung ihrer Werke stellen und erhielten dagegen alljährlich etwa Bericht über den Absatz, Auszahlung des Ueberschusses nach geschehener Deckung der Auslagen."

Man ersieht daraus wieder den eminent praktischen Blick Schumanns in Lebensfragen der Kunst. Was er damals als erstrebenswert ansah, aber noch nicht weiter verfolgen konnte, das ist heute in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer in der Entwicklung begriffen. Schon durch die Zeitschrift erreichte er ja einen gewissen Zusammenhang unter gleichgestimmten Musikern. Manch einer klammerte sich an ihn. So bat ihn Wagner aus Königsberg, bevor er nach Paris ging, um Empfehlungen: „Sie sind auch so ein Stück Hoffnung, und entschuldigen Sie daher, wenn ich auch Ihren Rockärmel wenigstens festhalte." Von anderer Seite wurde das übel aufgenommen. Ist es da ein Wunder, daß der hämische Seitenblick und -hieb nicht fehlte, wenn von Schumanns Zeitschrift und ihrem Mitarbeiter- und Freundeskreis die Rede war? Aber Schumann paßte auf und klopfte diesem oder jenem energisch auf die Finger. Fink namentlich konnte sich nicht genugtun und sprach immer wieder, zwar ohne Namen zu nennen, aber doch deutlich genug von dem Cliquenwesen der Neuen Zeitschrift. Da drohte Schumann: „Das grosse Predigertum in der Wüste hat etwas de amicitia geschrieben. Man wird dem Wesen ehestens die Kutte über die Ohren zusammenziehen." Die Allgemeine Musikalische Zeitung hatte eigentlich schon abgewirtschaftet: Schumann hatte ihr den Wind aus den Segeln genommen. Sein Urteil war tödlich: „Ihre Tendenz ist höchste Toleranz, gleichweit entfernt vom Lob der Begeisterung und vom Tadel der Verwerfung; ihr Wahlspruch: leben und leben lassen." Die be-

deutenderen Musiker waren natürlich ebenfalls mit Fink unzufrieden. Mendelssohn brach den Stab: „Fink wusste immer am Vortrefflichsten eine mangelhafte Seite herauszukehren und das Stümperhafte nicht ganz ohne Verdienst zu finden." Fink war somit das Ideal eines wahren Musikphilisters, gegen deren Art der Davidsbund Sturm lief. Auch Rellstab in Berlin ließ nicht locker. Er tadelte in einem Artikel in der „Gazette musicale", der vom deutschen Musikleben der damaligen Zeit handelte, die Neue Zeitschrift für Musik, „dass sich ihre Mitarbeiter leider gar zu oft unter einander selbst lobten". Schumann lehnte diesen Vorwurf gegen ein „mit Opfern erhaltenes Institut, das seine ganze Ehre gerade in seine bewiesene Unparteilichkeit, seine treu bewahrte Künstlergesinnung setzte", ganz sachlich mit statistischen Belegen für das Gegenteil ab. Der Davidsbund blieb aber von den seelischen Erregungen und Erlebnissen Schumanns nicht unberührt. Im Juni 1836 erschien Raro zum letztenmal auf der Bildfläche; der Bruch zwischen Schumann und Wieck war erfolgt. Florestan und Eusebius behielten nun allein das Wort.

Neue Hoffnungen brachte das Jahr 1837. Zum 13. August hatte Clara Wieck ein Konzert in Leipzig angekündigt und „Drei Etudes Symphoniques nebst vorhergehendem Thema von R. Schumann" auf das Programm gesetzt. Sie wollte nach so langer bitterer Trennung und schmerzlicher Entfremdung ihm wieder die Hand entgegenstrecken. Ein Wagnis, bei dem nach Schumanns Meinung ein Mann gezittert hätte. Schon die Wahl des Stückes war Mut und Übermut zugleich. Aber Clara tat noch mehr. Als einige Tage vor dem Konzert ein gemeinsamer Freund Schumanns und Wiecks, Ernst Adolf Becker, nach Leipzig kam, sprach sich Clara vertrauensvoll zu ihm aus und ließ Schumann um die Briefe bitten, die sie ihm auf Wunsch des Vaters damals hatte zurückschicken müssen. Die Antwort Schumanns war ein Blumenstrauß und ein Brief, auf dessen Umschlag noch Zweifel sprachen: „Nach langen Tagen des Schweigens voll Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung mögen diese Zeilen mit alter Liebe aufgenommen werden. Wäre das Letztere nicht mehr, so bitte ich mir diesen Brief unerbrochen zurückzuschicken." Und der Brief selbst:

„Am 13. August 1837.

Sind Sie noch treu und fest? So unerschütterlich ich an Sie glaube, so wird doch auch der stärkste Muth an sich irre, wenn man garnichts von dem hört, was Einem das Liebste auf der Welt. Und das sind Sie mir. Tausendmal habe ich mir Alles überlegt, und Alles sagt mir: Es muss werden, wenn wir wollen und handeln. Schreiben Sie mir nur ein einfaches Ja, ob Sie Ihrem Vater gerade an Ihrem Geburtstage (zum 13. September) einen Brief von mir selbst geben wollen. Er ist jetzt gut gegen mich gesinnt und wird mich nicht verstossen, wenn Sie noch für mich bitten.

Dies schreib ich gerade am Tage Aurora. Wäre es, dass uns nur eine Morgenröthe noch trennte. Vor allem halten Sie fest daran: es muss werden, wenn wir wollen und handeln.

Von diesem Briefe sagen Sie gegen Niemanden; es könnte sonst Alles verdorben werden.

Vergessen Sie also das ‚Ja' nicht. Ich muss erst diese Versicherung haben, ehe ich an etwas Weiteres denken kann.

Alles dies meine ich aus voller Seele so, wie es dasteht, und unterschreibe es mit meinem Namen

Robert Schumann."

Clara jauchzte beglückt: „Nur ein einfaches ‚Ja' verlangen Sie? So ein kleines Wörtchen — so wichtig! doch — sollte nicht ein Herz so voll unaussprechlicher Liebe, wie das meine, dies kleine Wörtchen von ganzer Seele aussprechen können? ich thue es und mein Innerstes flüstert es Ihnen ewig zu."

Und dann kam am 13. September, nachdem sich die Liebenden vorher einmal heimlich getroffen und ausgesprochen hatten, dieser ernste und rührende Brief Schumanns an Wieck:

„Es ist so einfach, was ich Ihnen zu sagen habe — und doch werden mir manchmal die rechten Worte fehlen. Eine zitternde Hand vermag die Feder nicht ruhig zu führen. Wenn ich daher in Form und Ausdruck hie und da fehle; so sehen Sie mir dies nach.

Es ist heute Claras Geburtstag — der Tag, an dem das Liebste, was die Welt für Sie, wie für mich hat, zum ersten Male das Licht

der Welt erblickt — der Tag, an dem ich von jeher auch über mich nachgedacht, da Sie so tief in mein Leben eingegriffen. Gestehe ich es, so dachte ich noch nie so beruhigt an meine Zukunft, als gerade heute. Sicher gestellt gegen Mangel, soweit dies menschliche Einsicht voraussagen kann, schöne Pläne im Kopfe, ein junges, allem Edlem begeistertes Herz, Hände zum Arbeiten, im Bewusstsein eines herrlichen Wirkungskreises, und noch in der Hoffnung, alles zu leisten, was von meinen Kräften erwartet werden kann, geehrt und geliebt von vielen — ich dächte, es wäre genug! — Ach, der schmerzlichen Antwort, die ich mir darauf geben muss! Was ist das alles gegen den Schmerz, gerade von der getrennt zu sein, der dies ganze Streben gilt und die mich treu und innig wieder liebt. Sie kennen diese Einzige, Sie glücklicher Vater, nur zu wohl. Fragen Sie ihr Auge, ob ich nicht wahrgesprochen!

Achtzehn Monate lang haben Sie mich geprüft, schwer wie ein Schicksal für sich. Wie dürfte ich Ihnen zürnen! Ich hatte Sie tief gekränkt, aber büssen haben Sie es mich auch lassen. — Jetzt prüfen Sie mich noch einmal so lang. Vielleicht, wenn Sie nicht das Unmögliche fordern, vielleicht halten meine Kräfte mit Ihren Wünschen Schritt; vielleicht gewinne ich mir Ihr Vertrauen wieder. Sie wissen, in hohen Dingen daure ich aus. Finden Sie mich dann bewährt, treu und männlich, so segnen Sie dies Seelenbündnis, dem zum höchsten Glück nichts fehlt, als die elterliche Weihe. Es ist nicht die Aufregung des Augenblicks, keine Leidenschaft, nichts Aeusseres, was mich an Clara hält mit allen Fasern meines Daseins, es ist die tiefste Ueberzeugung, dass selten ein Bündnis unter so günstiger Uebereinstimmung aller Verhältnisse ins Leben treten könne, es ist dies verehrungswürdige Mädchen selbst, das überall Glück verbreitet und für unseres bürgt. Sind auch Sie zu dieser Ueberzeugung gekommen, so geben Sie mir gewiss das Versprechen, dass Sie vorläufig nichts über Claras Zukunft entscheiden wollen, wie ich Ihnen auf mein Wort versichere, gegen Ihren Wunsch nicht mit Clara zu reden. Nur das Eine gestatten Sie uns, wenn Sie auf längeren Reisen sind, uns einander Nachricht geben zu dürfen.

So wäre mir diese Lebensfrage vom Herzen: es schlägt im Augenblick so ruhig, denn es ist sich bewusst, dass es nur Glück

und Frieden unter den Menschen will. Vertrauensvoll lege ich meine Zukunft in Ihre Hand! Meinem Stande, meinem Talente, meinem Charakter sind Sie eine schonende und vollständige Antwort schuldig. Am liebsten sprechen wir uns!

Feierliche Augenblicke bis dahin, wo ich eine Entscheidung erfahre — feierlich wie die Pause zwischen Blitz und Schlag im Gewitter, wo man nicht weiss, ob es vernichtend oder segnend vorüberziehen wird. — Mit dem tiefsten Ausdruck, dessen ein geängstigtes, liebendes Herz fähig ist, flehe ich Sie an: Seien Sie segnend einem Ihrer ältesten Freunde wieder Freund und dem besten Kinde der beste Vater.

Robert Schumann."

Auch Frau Wieck überging er nicht:

„Ihnen vor allem, meine gütige Frau, lege ich unser künftiges Geschick ans Herz — an kein stiefmütterliches, glaub ich. Ihr klarer Blick, Ihr wohlwollender Sinn, Ihre hohe Achtung für Clara werden Sie das Beste finden lassen. Dass der Geburtstag eines Wesens, welches so Unzählige schon beglückt, ein Tag des Jammers werde — verhüten Sie das grosse Unglück, das uns allen da bevorsteht.

Ihr ergebenster R. Schumann."

Und an Clara legte er ein paar Worte der Liebe bei:

„Sie aber, liebe, liebe Clara, möchten nach dieser schmerzvollen Trennung alles, was ich Ihren Eltern geschrieben, in Liebe unterstützen und da fortfahren, wo meine nicht mehr ausreicht.

Ihr R. S."

Aber das Gemüt stieß gegen Stein. Wieck blieb taub gegen alle Bitten und Vorstellungen. Die Unterredung, die Schumann mit ihm hatte, war ohne Ergebnis; er sagte weder ja noch nein und ließ nur ewige Ungewißheit bestehen. Schumann stöhnte auf: „Die Unterhaltung mit Ihrem Vater war fürchterlich. Diese Kälte, dieser böse Willen, diese Verworrenheit, diese Widersprüche — er hat eine neue Art zu vernichten, er stösst einem das Messer mit dem

Griff in das Herz... Mein Verstand geht hier zunichte und mit dem Gefühl ist ja vollends nichts anzufangen bei Ihrem Vater... hat Ihr Vater doch selbst die fürchterlichen Worte zu mir gesagt: ihn erschüttere nichts." Wenigstens gab Wieck seine Genehmigung zu einem freundschaftlichen Briefwechsel, neben dem die Liebenden aber noch einen anderen geheimen führten. Auch einer Antwort auf seinen Brief wurde Schumann noch gewürdigt; sie war korrekt und sprach sich, wie Schumann Clara mitteilte, etwa so aus: „Sie sind ein vortrefflicher Mann, aber es gibt noch vortrefflichere — ich weiss eigentlich nicht, was ich mit Clara vorhabe, aber es steht mir jetzt nicht an." Wiecks Standpunkt war ebenso lächerlich wie unbegründet und — boshaft. Er hatte eine Kleinlichkeit in der Gesinnung, die ihn gegen alles andere blind machte. Er wollte nicht, es paßte ihm nicht, also mußte es unterbleiben. Konnte er seinen Herrschgelüsten und seinem Autoritätsdünkel nicht durch große künstlerische Taten ein Wirkungsfeld schaffen, so war ihm die Familie ein Bezirk, in dem er ungestraft und mit allen gesetzlichen und sonstigen „Rechten" Tyrannei ausüben durfte. Seine Verblendung war grenzenlos, und sein Mangel an Gesinnungsvornehmheit und Geistigkeit feierte Triumphe, als er sah, daß Menschen, über die er vom Gesetz Bestimmungsrechte hatte, ihren eigenen guten Weg gegen seinen durch keinen stichhaltigen Grund gestützten Willen gehen wollten. Zunächst verhielt er sich noch abwartend, und um Clara wieder abzulenken, unternahm er mit ihr eine große Konzertreise nach Dresden, Prag und Wien, die von überwältigenden Erfolgen gekrönt war und der Achtzehnjährigen den Titel einer k. k. Kammervirtuosin brachte. Sie führte ihre heiße Liebe mit sich. Endgültig hatten sie und Schumann das „Du" nun miteinander ausgetauscht und sich Treue und Standhaftigkeit gelobt. „Die Welt ist böse, wir wollen aber rein hervorgehen", hatte Robert geschrieben, und „ohne kleine Lügen ist es noch bei keinem Paar abgegangen. Wir sind keine Kinder mehr und dürfen uns nicht Alles gefallen lassen", hatte er die Zaghafte ermutigt. Jetzt ließen sie sich nicht mehr erschüttern. Das Glücksgefühl und die Hoffnungsseligkeit hob beide in höhere Sphären. Schumann konnte wieder mit Freude arbeiten, und Clara eilte immer schneller den Gipfeln pianistischer Meisterschaft zu.

„Ich bin ruhig, fleissig, glücklich", schrieb Schumann an die Schwägerin Therese. Der Schaffensdrang quoll mächtig auf. Aber die Hemmungen des Zeitschrift-Betriebes waren schwer zu überwinden. Manchmal seufzte er: „Dann widert's mich oft zusammen über solche Lappalien von schlechten Kompositionen zu schreiben — ich komme mir dann wie ein Demant vor, den man zu nichts brauchen wollte, als zum Zerschneiden von gemeinem Glase." Nur kleinere Formen gestalteten sich 1837 in ihm, die Phantasiestücke opus 12 und die Davidsbündlertänze opus 6. Aber diese Formen schienen nur klein. Aus ihnen wuchs später eine ganze unermeßliche Literatur von Nachahmungen, die ihre Bedeutung ins Außerordentliche steigert. Die Phantasiestücke und auch die Davidsbündlertänze enthalten viel Autobiographisches, Hochzeitsgedanken und Liebesglück. Ja, das letzte Bündlerwerk, das Florestan und Eusebius in die Welt schickten, offenbarte sich schon in seinem Motto:

In all und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seid
Dem Leid mit Mut bereit.

Und einzelne Tänze hatten gar Überschriften wie „Hierauf schloss Florestan, und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen", oder „Ganz zum Ueberfluss meinte Eusebius noch folgendes: dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen". In späteren Ausgaben blieben die poetisierenden Sentenzen fort. Die Davidsbündlertänze waren überhaupt „in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann". Clara erfuhr es natürlich zuerst: „Ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte und Du kannst Dir nun Anfang und Schluss ausmalen." Die Druckkosten für solch Unternehmen, das dem Verleger wenig einträglich erschien, mußte Schumann, wie bei manchem anderen seiner Jugendwerke, bar erlegen.

Die glückliche Stimmung, die ihn zum Schaffen beseligte, hielt weiter an. Das Jahr 1838 wurde noch fruchtbarer. Er „möchte vor lauter Musik zerplatzen und nur noch komponieren". Auch jetzt stand die Zeitschrift oft im Wege: „Ich schreibe nur gezwungen Buchstaben und am liebsten gleich Sonaten und Symphonien", und

wiederum: „Mir wird so viel kostbare Zeit durch die Zeitung genommen." Der Kampf um Clara aber erschien ihm nun als wertvollere Bereicherung und Stählung seines Innern. So klärte er Dorn auf: „Gewiss mag von den Kämpfen, die Clara gekostet, manches in meiner Musik enthalten und gewiss auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Konzert (opus 14), die Sonate (opus 11), die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlasst." Immer freier und selbständiger regte der Genius die Schwingen, und Clara erfuhr Anfang 1838: „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel komponiert in den letzten drei Wochen — Spasshaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äusserst Liebenswürdiges — und das ganze Novelletten genannt." Dieses opus 21, „innig zusammenhängend und mit Lust geschrieben", führte ihn weiter zur „Kreisleriana" opus 16, die in acht Tagen entstanden. Für Clara waren diese „Phantasiebilder" geschrieben: „Denke, seit meinem letzten Briefe habe ich wieder ein ganzes Heft Dinge fertig. Kreisleriana will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen, und ich will es Dir widmen — ja Dir wie niemandem anderem, da wirst Du lächeln, wenn Du Dich wiederfindest." Die Kreisleriana wurden aber Chopin gewidmet, der sich, obwohl er kein näheres Verhältnis zu Schumanns Musik gewinnen konnte, mit der Zueignung seiner F-dur-Ballade revanchierte. Kurz vor den Kreisleriana wurde das Werk vollendet, das Schumanns Namen zuerst verbreiten sollte, die „Kinderszenen" opus 15. Clara erhielt die erste Nachricht: „War es ein Nachklang von Deinen Worten, wo Du mir einmal schriebst, ich käme Dir manchmal wie ein Kind vor — kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide und hab' da an die dreissig kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und Kinderszenen genannt habe. Du wirst Dich daran freuen, musst Dich aber freilich als Virtuosin vergessen." Als dieses Werk erschien und der Kritik vorgelegt wurde, hatte Rellstab nichts Besseres zu tun, als seinen Mangel an Verständnis in billigen Phrasen zu zeigen. Schumann übte scharfe Kritik an dieser Art von Rezensententum: „Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin

und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus." Solcher Poesie war die Zunft allerdings nicht gewachsen.

In seinem Freundeskreis fand Schumann mehr Teilnahme. Er hatte sich nun auch nach und nach wieder Sicherheit im Klavierspiel erworben und trug gern seine Kompositionen vor. Seine Technik war ansehnlich und erhielt durch ausgiebigen Pedalgebrauch die „weiche, verschwommene Weise", die Knorr daran rühmte. Walter von Goethe, der bei Weinlig und Mendelssohn Musik studierte, und den Schumann so schätzte, daß er ihm die Davidsbündlertänze widmete, hatte oft Gelegenheit, Schumann spielen zu hören, und schilderte den Eindruck: „Auf seinem kleinen Flügel im Roten Colleg erklangen die Davidsbündlertänze, die Kinderszenen usw. Schumann hielt die Hände über die Tasten und — ich wüsste es kaum anders auszudrücken — unter ihnen wurde Alles lebendig — war plastisch da!" Seltener hörte man ihn phantasieren, meist nur in der Dämmerstunde. Aber der Zauber dieser träumerischen Selbstvergessenheit in wundersamen Klängen blieb den wenigen, die sie einmal erlauschten, unvergeßlich.

Das Schaffen hatte ihn nun zum Meister gestempelt. Aber nach all seinen Großtaten, vor denen eine Nachwelt bewundernd steht, blieb es stumm im weiteren Umkreis. Nur vereinzelte Stimmen drangen zu ihm als Echo seines Rufs nach Teilnahme. Dieser Kampf war schwer und schütterte die Seele bis in ihre Tiefen auf. Selbstbewußtsein trat ans Tageslicht neben Zweifeln; Sehnsucht nach Verständnis und Liebe neben Verachtung der seichten Durchschnittsanerkennung; Haß gegen alle Hemmnisse, die seinen Genius in Fesseln zwingen wollten. Eine plötzliche Unzufriedenheit mit seinem Los, dem Zwang, sich für andere Dinge als das eigene Schaffen aufzuopfern, stieg blitzartig auf und quälte ihn. Dann war er reizbar und überempfindlich, zog sich in sein Allerheiligstes zurück, grollte mit der Welt, die ihm feindlich erschien, und flammte in scharfgemeißelten Akkorden gegen das Unzulängliche auf, das ihn umgab. Die Einsamkeit des Schaffenden umfing ihn um so früher, je eigener

und selbstherrlicher sein Werk sich offenbarte. Sein Stern leuchtete bereits; aber das ungeübte Auge vermochte ihn noch nicht zu erkennen. Da war kein Bindeglied mit dem Tagesgeschmack, da war kein Kompromiß mit den Vielzuvielen. Sie, die sich gegen das Neue instinktiv auflehnten, weil es eine Erweiterung des Gesichtskreises, neue Organe, neue Arbeit von ihnen erforderte, sahen sich übergangen und konnten seinen Aufstieg nur aus der Froschperspektive betrachten. Da war kein Brocken für sie. Streng und unerschüttert stand diese Kunst auf einem Weg, an den der Schaffende selbst als Wahrzeichen das schwer erfüllbare Wort geschrieben hatte: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst." Wie viele schreckten vor solchem Verlangen zurück! Dieser hohe Ernst, diese sittliche Größe, mit der Schumann seinen Beruf als ein Aristokrat erfaßte, stellten ihn schon mit Notwendigkeit außerhalb des Kreises derer, die den Tag zum Geschäft ausnutzten. Eine Persönlichkeit, bei der Künstler und Mensch so festgefügt aus einem Stück erschienen, mußte anstoßen, wenn sie sich in den engen Grenzen aufrichtete, die die Welt der Kleinen und Bequemen zu ihrer Lust und Freude festgesetzt hat.

Aus autodidaktischen Anfängen hatte sich seine Eigenart ihren Weg zur Höhe gebahnt. Studien hatten sicheren Halt gegeben, so daß den Genius auch an Abhängen kein Schauder überfiel. War es da unbillig, daß einer, der im Vollgefühl eines arbeits- und ergebnisreichen jungen Schaffens und einer vielverheißenden Zukunft auch als Eigner erkannt sein wollte und — als man ihm das verweigerte — sich mehr und mehr in sich selbst verschloß? Im Geschmack der Umwelt vermochte auch seine Stimme als Rufer im Streit gegen die geistlose seichte Salonmusik nicht Wandel zu schaffen. Die Menge will das Leichtfaßliche, das ohne Anstrengung erworben wird, und die Feindschaft zwischen ihr und dem Großen, der sie auf seinen Weg zwingen will, ist ewig und zu allen Zeiten dieselbe. Schumann brachte schon etwas durchaus Neues, als die Welt sich noch nicht einmal mit Beethoven und Schubert abgefunden und deren Gedanken sich „angewöhnt" hatte. So blieb auch für ihn als Rettung vor der Verbitterung einzig die große Tugend des Wartenkönnens.

Selbst im Kreis seiner Freunde und strebenden Kunstgenossen

verließ ihn das Gefühl des in seinen wahrsten und tiefsten Absichten Unverstandenseins nicht. Der, den er am meisten liebte und verehrte, würdigte ihn nicht, das fühlte er — Mendelssohn hatte zu dem Tondichter Schumann immer noch kein Verhältnis gewonnen. Er, der Frühgereifte, der Fertige, ließ sich bewundern. Und Schumanns reines, enthusiastisches Gemüt sparte nicht mit bedingungsloser Anbetung. „Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott ist er", heißt es in einem Brief. Immer ist ihm der Gewandhaus-Dirigent der „eminenteste Mensch", der „verehrungswürdigste Künstler", „ein Diamant direkt vom Himmel" und der „beste Musiker". Schumann dagegen wurde nach seinem eigenen Wort beurteilt: „Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe." — Er war der Schriftsteller und Redakteur und daneben nur der Auch-Komponist. Mehr nicht. Zwar bürgte Schumanns Art der Kritik, die so himmelweit von der landesüblichen unterschieden war, schon an und für sich für eine hohe Genialität. Seine Kritik war das Gewissen der Kunst, war die Spiegelung eines erlesenen Geistes. Er gab darin mehr als die zum größten Teil mangelhaften und vergänglichen Werke, die er zu kritisieren hatte. Ein Mendelssohn aber konnte der Musikschriftstellerei gar keinen Geschmack abgewinnen. Ja, er sprach sich mehrmals äußerst abfällig darüber aus. Er hatte gewiß gegen Schumanns lautere Persönlichkeit, die so uneigennützig für seinen Ruhm eintrat, nichts einzuwenden. Ihm war die Sache Schumanns aber zu gering, um sie als groß und bedeutungsvoll anzuerkennen. Zudem blieb ihm, dem überlegenen Weltmann mit den internationalen Kunstansichten, eine so phantastisch-verträumte, allzu deutsche Natur wie die Schumanns letzten Endes verschlossen und unzugänglich, so weit auch die Tore für ihn geöffnet waren. Er konnte nicht in diesen Geist eindringen, der von deutschem, nationalem Wesen wie kaum ein anderer erfüllt war. Es wäre deshalb auch töricht, auf Mendelssohn seiner Kälte gegen Schumann wegen Vorwürfe zu häufen. Er konnte ihn einfach nicht begreifen, ja, es ist durchaus nicht unverständlich, daß Schumanns Kunst ihn manchmal geradezu abstieß. Schumann vertraute ihm ganz und restlos. Bisweilen allerdings konnte er einen leisen Zweifel an Mendelssohns Gesinnung doch nicht ganz unterdrücken. „Man

sagt mir, er meine es nicht ganz aufrichtig mit mir", vertraute er seiner Braut einmal (1838) an. Aber schnell war das Mißtrauen wieder beseitigt, und Schumann brauchte seine heiße Verehrung nicht einzudämmen. Ebenso wie Mendelssohn die poetisierende Musikschriftstellerei aburteilte, taten es übrigens zu ihrer Zeit auch Spohr und Hauptmann, trotzdem das Wirken eines Schumann sie eigentlich eines Besseren hätte belehren müssen. Aber man sah verächtlich auf die Musikbeschreiber und -bekritteler herab, was durchaus begreiflich ist, wenn man das allgemeine Niveau der Musikkritik betrachtet.

War die Leitung der Zeitschrift für den Komponisten Schumann von zwiespältiger Bedeutung, so verschaffte sie ihm, dem Menschen, doch andererseits Geltung und Ansehen. Der Freundeskreis, der sich regelmäßig zum Mittagstisch im Hotel de Bavière zusammenfand, war erlesen: David, Bennet, Walter von Goethe, Mendelssohn. Auch Gäste kamen, so im August 1837 Adalbert von Chamisso. Aber die Verhältnisse waren zu unerquicklich, als daß sich Schumann wohlgefühlt hätte. Wiecks Einfluß war nicht gering, und Schumann hatte dadurch mancherlei offenen und versteckten Hohn zu ertragen. Kein Wunder, daß ein Wirkungskreis in einer anderen Stadt ihm verlockender erschien, und diese konnte keine andere sein als Wien, die Hauptstadt der Musik, die Stadt Beethovens und Schuberts. Als Schüler Wiecks hatte Schumann schon einmal die Absicht geäußert, nach Wien zu gehen. Aber so vieles hatte ihn an Leipzig gefesselt. Schließlich kam die Gründung der Zeitschrift und die feste Hoffnung, dadurch seine Existenz für die Zukunft sicherzustellen. Die Umstände hielten ihn. Sein Ruf wurde bedeutender und größer. Er hatte Freunde, er hing an der heimatlichen Erde, und endlich war es Clara, die ihn mit Rosenketten dort band. Als dann aber das gute Einvernehmen mit Wieck zerbrach und dessen Feindschaft immer schärfere Dissonanzen in das Leipziger Elysium trug, gewann der Plan, nach Wien zu gehen, festere Gestalt. Zunächst hoffte er dadurch Wieck zu beruhigen, der so tat, als ob er den Liebenden die Einwilligung nicht versagen würde, wenn sie Leipzig den Rücken kehrten. Sodann glaubte er aber auch, für sich und Clara in Wien ein besseres und lohnenderes Wirkungsfeld zu finden und so schneller zu einer Vereinigung mit ihr gelangen zu können.

Langsam reifte der Plan, und sorgsam wurde er mit allen Konsequenzen überlegt. Anfang 1838 stand alles schon in ihm fest. So nebenbei berührte er in seinen Briefen an Fischhof, den Wiener Mitarbeiter der Zeitschrift, die musikalischen Verhältnisse Wiens, um den Boden zu sondieren, und formte sich aus Fischhofs Randbemerkungen ein Bild. Mitteilungen von einem ausgebreiteten Cliquenwesen in der Kaiserstadt konnten ihn in seinem Entschluß nicht wankend machen. Immer sah er nur das Große und Reizvolle, die ehrwürdige Kultur, die beglückende Vergangenheit. Sein Idealismus hatte sich das Capua der Geister schon erobert und regierte dort schon in aller Herrlichkeit. Er knüpfte die Fäden sorgsam. In dem jungen, aber einflußreichen Hofrat Vesque von Püttlingen suchte er sich einen Förderer zu gewinnen. Er erkundigte sich bei ihm nach den Aussichten für die Übersiedelung der Zeitschrift nach Wien. Da waren manche Schwierigkeiten bei den Behörden zu überwinden. Fischhof sollte ihm zunächst einen tüchtigen Kommissionär verschaffen. Er war so voller Hoffnungen: „Sollte ich Ihnen übrigens sagen, wie manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitschrift dadurch grossartiger, einflussreicher werden, eine Vermittlung zwischen Nord und Süden herstellen soll, so müsste ich neue Bogen anfangen, nämlich herunterschreiben." Am 1. Januar sollte die Zeitschrift schon in Wien erscheinen. Noch wollte er sich Empfehlungsbriefe an Metternich und Sedlnitzky, die politischen Drahtzieher an der Donau, besorgen. Auch mit behördlichen Zeugnissen und Empfehlungen und mit — Geld hatte er sich versehen. Oswald Lorenz sollte während des Interregnums in Leipzig die Zeitung leiten, und die Mitarbeiter Zuccalmaglio, Wenzel und Hirschbach wurden um besondere Teilnahme und Mithilfe angegangen. So schien alles im vortrefflichsten Gang, und Schumann trat Ende September die Reise nach Wien an.

In der Nähe sah sich vieles anders an; der rosige Schein war verflogen, und Schumann hatte nur nüchternes Grau vor den Augen. Sogleich wurde es ihm klar, daß die Zeitschrift hier Schaden leiden würde. Man war prüde und überempfindlich in Wien. Zwar Vesque unterstützte ihn, und der Chef der Zensurbehörde Graf Sedlnitzky versprach seinen Beistand. Aber ohne einen Wiener Verleger als Inhaber wurde ihm sein Bestreben von vornherein als äußerst

schwierig dargestellt. Die Hoffnungen sanken. Böse Nachrichten aus Leipzig, wo Wieck auf Clara erneut brutalen Druck ausüben wollte, raubten Schumann die Ruhe. Und Wien enttäuschte ihn von Tag zu Tag. „Ernstere Menschen und Sachen werden hier wenig gesucht und wenig verstanden", klagte er. In einem Bericht über die Wiener „Paulus"-Aufführung an seine Zeitschrift führte er auch öffentlich eine deutliche Sprache: „Der Wiener ist im allgemeinen äusserst misstrauisch gegen ausländische musikalische Grössen (etwa italienische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehn und wenden wohin man will, er weiss sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den Don Juan und die Ouvertüre zu Leonore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn komponiere nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich, so unwissend, so unfähig in Urteil und Leistung wie irgend eine in Flachsenfingen." Das schrieb Schumann im März 1839, als ihn schon die erfolglosen Bemühungen erbittert hatten und er ohnmächtig sein starkes und reines Wollen hier ausgeschlossen sah. Neben Haslingers „Allgemeinem musikalischen Anzeiger", der nur den unzweideutigen Verlagsinteressen diente, konnte kein streitbares, ehrliches Blatt aufkommen.

Die Wiener Zustände waren eben danach. 1823 war Euryanthe durchgefallen; Rossini und Konsorten beherrschten nun ungestraft das Feld. Lanner und Strauß repräsentierten die einheimische Kunst und trugen das berühmte Wiener Gemüt auf den Markt. Und in dieser Umgebung stand Schumann, der Davidsbündler, der mit unbändigen Worten und heiliger Begeisterung den Leuten Funken edlerer Art aus der Seele schlagen wollte! Schon tauchten Paris und London als Zukunftshoffnungen auf. Immer fremder und verlassener fühlte er sich; diese „Fadheit" war ihm denn „doch zuzeiten zu mächtig". Vergebens suchte er Künstler: „d. h. Künstler, die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen." Zum „Erschiessen melancholisch" war ihm manchmal wieder. Dann und wann kam ein heiteres Intermezzo; so der

Pianist Micheux, der sich beim Spielen auch der Ellenbogen bediente und der den Tamtam der Reklame gehörig zu schlagen verstand: „Non plus ultra, eine kurze Phantasie im drei- und vierhändigen Satze, componiert, in einer noch nie gehörten Manier seiner eigenen Erfindung für das Pianoforte vorgetragen und allen Claviervirtuosen als ein musikalisches Souvenir gewidmet." Es gab auch Lächerliches in Wien. Schumann aber verteidigte den Ärmsten, den man in Wien gehörig mitnahm.

Nach einigen Monaten konnte Schumann seine Mission als hoffnungslos ansehen. Haslinger und Diabelli hatten als Verleger versagt, andere Wege fanden sich nicht mehr. Zwar hatte er anregende Bekanntschaften mit Mozarts Sohn, mit Thalberg und dem Erzbischof Pyrker, dem berühmten Dichter, gemacht. Aber im ganzen war der Eindruck nicht befriedigend. „Im Theater hört man mehr Händeklatschen als Musik", tadelte er. Gewiß bereiteten ihm die Vorstellungen im Burgtheater und vor allem die schöne Umgebung Wiens auch oftmals herrliche Genüsse. Ja, er wollte gern mancherlei Oberflächliches in Kauf nehmen und den frischen Ton in der Zeitschrift gern dämpfen, nur um Clara bald zu erringen. Aber er konnte nicht Fuß fassen. Mit seiner Gradheit stieß er überall an, wo man nur in und von Kompromissen lebte. Mit wehmütiger Andacht weilte er an den Gräbern Beethovens und Schuberts. Eine Stahlfeder, die er auf dem Beethovens fand, deutete er als ein gutes Omen und benutzte sie zur Niederschrift seiner eigenen B-dur-Symphonie und des Artikels über Schuberts große C-dur-Symphonie. Das war nämlich der große, der lohnendste Tag, der Festtag in seinem Wiener Aufenthalt, als er Ferdinand Schubert besuchte und bei ihm unter anderen Manuskripten auch die vergessene Partitur der C-dur-Symphonie Franz Schuberts fand. Mit Begeisterung sang er diesem Werk, in dem „alle Ideale seines Lebens aufgingen", einen Hymnus in der Zeitschrift und schickte die Partitur an Mendelssohn zur Aufführung.

Für das eigene Schaffen war Wien trotz allem ein fruchtbarer Boden gewesen. Er saß bald am Klavier und schrieb zunächst einen letzten Satz zu seiner g-moll-Sonate. Danach entstanden „Scherzo", „Gigue" und „Romanze" opus 32, die er später noch durch eine „Fughette" vervollständigte, und einige kleine Stücke (Nr. 2, 4 und 5

der Albumblätter opus 99). Das Jahr 1839 brachte mehr. „Im Augenblick komponiere ich stark und möchte mich zum Lieblingskomponisten aller Wienerinnen emporschwingen", teilte er Fischhof mit und dachte dabei wohl an die „Arabeske" opus 18 und das „Blumenstück" opus 19, die er als „nur für Damen" bezeichnete. Tiefer griff er mit der Humoreske opus 20. „Die ganze Woche sass ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun alles schön abgemalt in meinem opus 20, der grossen Humoreske, die auch schon gestochen wird", schrieb er an Clara. Schwermütige Anwandlungen riefen die „Nachtstücke" opus 23 hervor. Trauerzug, Kuriose Gesellschaft, Nächtliches Gelage und Rundgesang mit Solostimmen wollte er sie ursprünglich nennen. Düstere Stimmung herrschte in ihm, namentlich als er das erste niederschrieb, und Clara erhielt den Kommentar: „Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24. bis 27. März bei einer neuen Komposition; es kommt darin eine Stelle vor, auf die ich immer zurückkam; die ist als seufzte jemand recht aus schwerem Herzen: ach Gott. — Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: Leichenphantasie — ist das nicht merkwürdig. — Beim Komponieren war ich auch oft so angegriffen, dass mir die Tränen herankamen und wusste doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu — da kam Theresens Brief und nun stand es klar vor mir." Der Brief enthielt die Mitteilung, daß sein Bruder Eduard im Sterben lag.

Vorher hatte ihn der Karneval in Wien angeregt, etwas Tänzerisches zu schreiben, und es wurde ein „romantisches Schaustück", wie er es selbst nannte: der „Faschingsschwank aus Wien", in den er schalkhaft die damals verbotene Marseillaise in humoristischer Form hineinkomponierte. Er nahm das Werk noch unvollendet aus Wien mit und beendete es in Leipzig. Noch manche anderen Pläne hatten ihn in Wien beschäftigt, vor allem der zu einem Klavierkonzert. Clara teilte er mit: „Vom Konzert sagt' ich Dir schon, es ist ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und grosser Sonate; ich sehe, ich kann kein Konzert schreiben für Virtuosen; ich muss auf etwas anderes sinnen." Es blieb Skizze, ebenso wie ein um die-

selbe Zeit begonnenes Allegro in c-moll für Klavier. Im weiteren Verlauf des Jahres 1839 entstanden nur noch die Fughette zu opus 32, der Schluß zum Faschingsschwank und die Romanzen opus 28. Das Schaffen ging ihm jetzt leichter von der Hand. Er komponierte zwar noch bis zum opus 50 fast ausschließlich am Klavier. Die Erfindung wurde flüssiger und reifer. „Früher grübelte ich lange, jetzt streiche ich kaum eine Note. Es kömmt mir Alles von selbst und sogar manchmal ist mir, als könnte ich immerfort spielen und nie mehr zu Ende kommen", heißt es in einem Brief aus 1839.

Immer höher schwang er sich auf, je mehr er sich von den Alltäglichkeiten des Lebens emanzipierte. Aber immer wieder drängte ihn der Lebenskampf zurück. Wieck, durch Schumanns Weggang aus Leipzig mutiger gemacht, schlug sogleich schärfer zu. Bald nach seiner Ankunft in Wien erhielt Schumann einen Brief „im Kotzebueschen Väterstil". Wieck hatte „das tödlichste und feindseligste Geschütz aufgezogen", und Schumann verlangte, daß sich Clara nun von ihrem Vater trennen sollte. Aber dazu war sie zu schwach. Sie konnte ja noch nicht das Urböse in Friedrich Wiecks Handlungsweise erkennen und traute immer wieder ihrem kindlichen Gefühl. Zu Beginn des Jahres 1839 unternahm sie jedoch, zum erstenmal ohne den Vater, eine Konzertreise, und zwar nach Paris. Dies Wagnis begeisterte Schumann, und er sprach ihr tausendfältigen Mut zu. Aber bald verdunkelte sich die hoffnungsfrohe Stimmung wieder. Wieck hatte nach Paris Alarmbriefe gesandt. Die ängstliche Clara, aufs tiefste betroffen, bat ihn noch einmal vertrauensvoll um seine Einwilligung oder wenigstens um Angabe der Gründe seiner feindlichen Stellungnahme gegen den Geliebten. An Schumann selbst schrieb sie zaghaft und fast hoffnungslos, riß ihn aus allen Schaffenshimmeln und war unvorsichtig genug, auch noch einen Brief ihrer Freundin Emilie List an Robert zuzugeben, die Schumann nichts anderes riet, als die Buchhandlung seines Bruders zu übernehmen und nebenbei in seinen Mußestunden zu komponieren. Dies alles kam wie ein Blitz und erregte ein hallendes, erst allmählich vergrollendes Echo, für Schumann immer mit dem fürchterlich deprimierenden Erfolg, daß seine Schaffenskraft auf Wochen untergraben wurde. Auch nach Leipzig hin begleitete ihn die trübe Stimmung der letzten Wiener Tage. Sein Bruder war nun ge-

storben, und die Fassung verließ ihn für kurze Zeit wieder völlig. Clara konnte er sich anvertrauen: „Unser guter Eduard ist tot — früh halb drei Uhr vorigen Sonnabend hörte ich auf der Reise genau einen Choral von Posaunen — da ist er gerade gestorben — ich weiss garnicht, was ich dazu sagen soll und bin noch von so vielen Anstrengungen wie stumpfsinnig.“ Auch Äußerungen wie „ich bin vor Schmerz niedergebeugt und verstockt“ und „es greift mich alles so fürchterlich an“, werfen Schlagschatten auf diese trübe Zeit.

In Leipzig fand er wieder sein Zimmer bei Frau Devrient, bei der er sich auch in Kost gab nach einem von ihm entworfenen originellen

„Speisezettel eines Sparenden. Nichts Fettes, nichts Süßes.

Höchste Lieblingsspeisen:

Rindfleisch mit Reis, Nudeln, Gräupchen und dgl.
Kalbfleisch, Schöpsenfleisch, Schweinefleisch, seltener, wenn nicht fett ist.
Braten, alle, wenn nicht fett —
Mehlspeisen, keine, durchaus keine.
Eierspeisen gern.
Suppen, Bouillon, sehr gern.
Früchte, Eingemachtes nicht.
Salate, sauer, alle.
Fisch, alle, ausgenommen Aal.
Gemüse, sehr gern, außer die süssen: wie Möhren usw.“

Hier fand er wieder gastliche und sorgsame Aufnahme und freundliche Rücksichtnahme auf seine Eigenarten, doppelte Wohltaten für seine innerliche Erregung, die jetzt heftiger als jemals vorher war. Denn der Zustand mit Wieck war unhaltbar und drängte zu einer Entscheidung. An eine Einwilligung Wiecks war nicht zu denken, und so traf Schumann alle Vorbereitungen zur gerichtlichen Durchfechtung seiner Sache. Einmal lenkte Wieck scheinbar ein und sprach von Bedingungen. Dann wieder verletzte er die Tochter tödlich, indem er die entehrendsten Beschuldigungen auf Schumann häufte. Noch einmal bot ihm dieser die Hand zum Frieden. Als auch der letzte Schritt erfolglos blieb und Clara nun auch in fester Erkenntnis sich auf die Seite des Geliebten gegen den Vater stellte, reichten sie 1839 ihre Eingabe um den Heiratskonsens beim Gericht ein.

„Wir Endesunterzeichneten hegen seit langen Jahren bereits den gemeinsamen und innigen Wunsch, uns ehelich miteinander zu verbinden. Doch steht der Ausführung dieses Entschlusses noch zur Zeit ein Hindernis entgegen, dessen Beseitigung ebenso notwendig zur Erreichung unseres Zweckes, als es uns mit tiefstem Schmerze erfüllt, dieselbe auf diesem Wege suchen zu müssen. Der mitunterzeichneten Clara Wieck Vater verweigert uns nämlich, wiederholt an ihn gerichteter freundlicher Bitten ungeachtet, seine Zustimmung. Die Gründe seiner Weigerung wissen wir uns nicht zu erklären; wir sind uns keiner Fehler bewusst, unsere Vermögenszustände sind derart, dass wir einer sorgenlosen Zukunft entgegensehen dürfen. Was daher Herrn Wieck abhält, diesem Bunde seine Zustimmung zu geben, kann lediglich eine persönlich feindselige Gesinnung gegen den Mitunterzeichneten sein, der doch seinerseits allen Pflichten, die man dem Vater seiner erwählten zukünftigen Lebensgefährtin schuldig ist, nachgekommen zu sein glaubt. Wie dem sei, wir sind nicht willens, deshalb von unserm wohlerwogenen Entschlusse abzustehen und nahen uns daher dem H. Gerichte mit der ergebensten Bitte:

Hochdasselbe wolle Herrn Wieck zur Erteilung seiner väterlichen Zustimmung zu unserm ehelichen Bündnis veranlassen oder dieselbe nach Befinden anstatt seiner uns zu erteilen hochgeneigtest geruhen. Bloss die Ueberzeugung von der unabweisbaren Notwendigkeit dieses Schrittes vermag uns mit demselben zu versöhnen, und wir sind zugleich von der zuversichtlichen Hoffnung beseelt, dass die Zeit auch hier, wie schon manchmal, diesen schmerzlichen Zwiespalt ausgleichen wird.

Leipzig, d. — September 1839.

Robert Schumann.

Clara Wieck, z. Z. in Paris."

Der Kampf wurde nun bitter. Wieck hatte seine Bedingungen gestellt, über die Schumann seinen Rechtsanwalt Einert informierte:

„1) Dass wir, so lange er lebte, nicht in Sachsen leben sollten, dass ich mir aber trotzdem ebensoviel erwerben müsste, als mir eine hier von mir redigierte musikalische Zeitung einbringt;

2) dass er Claras Vermögen an sich behalten, mit 4% verzinsen und erst nach fünf Jahren auszahlen wolle;

3) dass ich die Berechnung meines Einkommens, wie ich sie ihm im September 1837 vorgelegt, gerichtlich beglaubigen lassen und einem von ihm bestimmten Advokaten übergeben solle;

4) dass ich um keine mündliche oder schriftliche Unterredung mit ihm eher ansuche, als er selbst sie wünscht;

5) dass Clara nie Anspruch machen soll, etwas von ihm nach seinem Tode zu erben;

6) dass wir uns schon zu Michaelis verehelichen müssten."

Das Materielle spielte für Wieck gewiß eine Rolle, und er glaubte sich an den 7000 Talern, die sich Clara bis dahin erspielt hatte, so stark beteiligt, daß er an die Auszahlung des Geldes seine Bedingungen knüpfen zu können meinte. Aber der Hauptgrund seiner Hartnäckigkeit lag in seinem unversöhnlichen Haß gegen Schumann. Er überbot sich in Schmähungen und Verdächtigungen des „Räubers" seiner Tochter, die diesen natürlich zu Gegenmaßregeln veranlaßten. An seinen Freund Becker schrieb Schumann: „Alles haben wir angewandt gegen diesen Trotz — nichts fruchtete — im Gegenteil, er überbot sich von Tag zu Tag in Frechheit, dass es nicht mehr anzusehen war. Claras Lage kannst Du Dir denken; weit draussen in der Welt, in einem fremden Land, seit Jahren in innerer Unruhe lebend und sich nach einem Ende sehnend — ich fürchte, es hat sehr an ihrer Gesundheit gezehrt. Mein Kummer ist erschrecklich." Das Gericht hatte einen Sühneversuch angeordnet, zu dem die Parteien persönlich erscheinen mußten; das erregte die beiden noch mehr. „Die Unruhe und Spannung, in der ich lebe, seit einigen Wochen schon, kann ich Dir nicht beschreiben, doch muss alles überwunden werden um Claras willen. An eine Ausgleichung auf friedlichem Wege ist nicht mehr zu denken," heißt es in einem Brief, und ein andermal stöhnt Schumann: „Die Sache drückt mich fast zu Boden; doch denke ich, das Schlimmste ist ja überstanden, und dass wir zu Ostern beieinander sind."

Die Mutter Claras, Wiecks erste Gattin, die jetzt mit dem Musiklehrer Bargiel in Berlin verheiratet lebte, gab unbedenklich ihre Einwilligung. Aber der Sühnetermin, wo sie mit dem alten Wieck zu-

sammentreffen mußten, bereitete ihnen manche Sorge. Endlich, Mitte August, konnten sie sich nach langer Trennung wieder in die Arme schließen. Die Sühneversuche verunglückten. Zum ersten kam Wieck überhaupt nicht, und beim zweiten erklärte er, daß er nie seine Einwilligung zu dieser Ehe geben würde. Dann fing er an zu schachern. Eine persönliche Unterredung mit Clara war ergebnislos; denn er stellte unerfüllbare pekuniäre Bedingungen. Die neue Taktik, die er nun einschlug, war die des Verschleppens der Angelegenheit. Er war hierbei im Aufspüren von Gründen außerordentlich erfinderisch und brachte die Liebenden damit fast zur Verzweiflung. Clara lehnte alle seine Anträge bezüglich weiterer gemeinsamer Konzertreisen ab und begab sich zu ihrer Mutter nach Berlin. Jetzt war es mit Wiecks Besinnung endgültig vorbei. Er überschüttete Clara und Robert mit Beschimpfungen und Beschuldigungen ohne Zahl. Zum Bitterernsten gesellte sich das Lächerliche: er hatte gegen Schumann angeführt, „dass Niemand Schumanns Hand lesen könne" und „dass er so leise spräche". Aber das Schlimme überwog. Überallhin verfolgte er die Tochter mit seinem Haß und einer Schlammflut von entehrenden Bemerkungen. Er nannte sie „ein von einem Elenden demoralisiertes Mädchen", „schamlos"; er verbreitete „Erklärungen" über sie an Orten, wo sie Konzerte geben wollte, mit der Absicht, ihre künstlerischen Erfolge zu untergraben. Und Schumann versuchte er bloßzustellen, wo nur irgend möglich. Sein ganzes Verhalten bedarf eigentlich keines Kommentars. Es war die verletzte Eitelkeit des Älteren, die ignorierte väterliche Autorität, die in sinnloser Verblendung nicht begreifen und dulden wollte, daß andere Menschen andere Wege gehen wollten, als die er ihnen vorzuschreiben sich für berechtigt hielt. Das Mitleid, das Clara immer mit ihm hatte, könnte auch den heutigen Betrachter dieser Vorgänge mit dem alten Mann packen, wenn man nicht wiederum bedenken müßte, daß die fürchterlichen seelischen Erregungen, die er Schumann durch seine Roheiten bereitete, nicht unwesentlich zur Vertiefung des schweren Gemütsleidens in dem zartfühlenden Tondichter beitrugen und ihm Jahre seines kostbaren Lebens raubten. Aus diesem Grunde allein schon verdient der Charakter Friedrich Wiecks keinerlei schonende Behandlung, und seine Handlungsweise muß in ihrem brutalen Zynismus unge-

schminkt an den Pranger gestellt werden. Es gibt entschuldbare Fehlgriffe, die aus reinem Herzen heraus begangen werden. Aber Wieck hatte keinen, auch nicht den geringsten Grund, zwei Menschenleben durch seine erfinderische Bösartigkeit aufs Spiel zu setzen.

Die furchtbaren Torturen untergruben natürlich Schumanns schöpferische Tätigkeit. Dazu kam der Druck, den die Arbeit an der Zeitschrift auf ihn ausübte. „Könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen," klagte er Dorn. Er schrieb nicht mehr viel. Auch die Davidsbündler stellten ihr phantastisches Treiben ein. 1839 erschien Eusebius noch einmal und zum letztenmal mit einem wehen Nachruf auf eine verstorbene Freundin, Henriette Voigt. Drei Jahre später nahm auch Florestan in der polemischen „Romanze in Prosa" von den Lesern Abschied, kämpferisch und brausend, wie es sich für ihn geziemte. Schumann trieb mählich in das sachlich-betrachtende Fahrwasser. Seine poetische Sendung war erfüllt, und immer härter bedrängte ihn das musikalische Schaffen. „Das Klavier möchte ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken," heißt es in einem Brief aus 1839. Vom Leben aber zog er sich in dieser Zeit der tiefsten Depressionen mehr und mehr zurück. Er verließ kaum sein Zimmer; denn Wieck entblödete sich nicht, vor Schumann auszuspeien, wenn er ihn sah.

Zum neuen Jahr wurde das gerichtliche Urteil erwartet. Schumann und seine Freunde erhofften das Günstigste; aber sie wurden enttäuscht. Denn Wieck hatte den ärgsten Schlag gegen Schumann geführt: ihn der Trunksucht bezichtigt. Dies war dem Gericht genügend, ihm im Januar 1840 die Erbringung des Wahrheitsbeweises aufzutragen. Was er sonst noch gegen Robert und Clara vorgebracht hatte, wie ihre Unbeständigkeit und vor allem die Unsicherheit ihrer wirtschaftlichen Lage, war als gegenstandslos beiseitegeschoben worden. Trotz allen Bemühungen gelang es Wieck jedoch nicht, für seine Behauptung gegen Schumann Zeugen zu finden. Frau Devrient versagte, und Schumanns Freunde konnten seine Absicht nur durchkreuzen. Die ohnmächtige Wut mußte sich nun in ihrer Weise austoben. Wieck ließ seine Schmähschrift gegen die Liebenden vervielfältigen und von Rakemann in Bremen verbreiten. Schumann wollte zuerst gerichtlich dagegen vorgehen, hielt sich dann aber auf Zureden seiner Freunde davon zurück. So richteten sich

Wiecks Taten selbst, und alles Schlimme fiel auf ihn zurück. Aber es war nicht leicht, allen Schimpf ruhig hinzunehmen. „Das Blut möchte mir manchmal in den Adern springen," stöhnt Schumann auf. Und ein andermal ruft er empört: „Ist sich denn vor dieser Gemeinheit gar nicht zu retten!"

Tätigkeit war die Medizin gegen das Versinken in diesen Sumpf von Kleinlichkeit und Bosheit. Clara, das „abgefallene, verworfene, boshafte Mädchen", die „schändliche", wie sie ihr Vater überall bezeichnete, unternahm von Berlin aus Konzertreisen und errang Erfolge. Und Schumann zwang sich zum Schaffen. „Ich schwärme jetzt viel Musik wie immer im Februar. Du wirst Dich wundern, was ich alles gemacht in dieser Zeit — keine Klaviersachen, Du erfährst es aber noch nicht," konnte er Clara mitteilen. Es war der große Liederfrühling, der in diesem schweren Jahr für ihn angebrochen war, hervorgerufen durch die tröstende Hoffnung, daß das Leid ja nun bald sein Ende haben mußte. Eine willkommene, jubelnd begrüßte Abwechslung brachte in dieser Zeit Franz Liszt durch sein Erscheinen in Leipzig hervor. Im Vorjahr hatte er in einem offenen Brief an Hector Berlioz von „unserem genialen Schumann, dem seelenvollen Dichter und grossen Musiker" gesprochen. Nun lernten sich die beiden persönlich kennen, und der leicht entzündbare Schumann war bald wie alle anderen im Bann des Klaviertitanen. Die Zeitschrift brachte zwei lange enthusiastische Berichte über Liszts Konzerte. Grund genug für Wieck, seinerseits giftig über Liszt herzufallen. Liszt, der Schumanns Kompositionen schon an verschiedenen Stätten privatim gespielt hatte, brachte in seinem zweiten Leipziger Konzert den „Carneval" auf das Podium, erzielte aber keinen Erfolg damit, so daß er für die Zukunft abgeschreckt wurde und mit der Schumann-Propaganda zurückhielt. Von den Liszt-Tagen gibt mancher Brief Schumanns beste Kunde. So schreibt er an Clara: „Mit Liszt bin ich fast den ganzen Tag zusammen. — Wir sind schon recht grob gegen einander und ich hab's oft Ursach, da er gar zu launenhaft verzogen ist durch Wien. Das geht aber nicht in diesen Brief, was ich Dir alles zu erzählen habe, von Dresden, unserm ersten Zusammentreffen, vom Concert dort, von der Eisenbahnfahrt hierher gestern, vom Concert gestern abend, von der Probe heute früh zum zweiten. Und wie er doch

ausserordentlich spielt und kühn und toll, und wieder zart und duftig — das hab' ich nun Alles gehört. Aber, Clärchen, diese Welt ist meine nicht mehr, ich meine seine. Die Kunst, wie Du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Componieren, diese schöne Gemütlichkeit geb' ich doch nicht hin für all seine Pracht — und auch etwas Flitterwesen ist dabei, zu viel. Lass mich darüber heut schweigen, Du weisst schon, wie ich's meine." Ein andermal: „Er ist doch gar zu ausserordentlich. Er spielte von den Novelletten, aus der Phantasie, der Sonate, dass es mich ganz ergriff. Vieles anders, als ich's mir gedacht, immer aber genial, und mit einer Zartheit und Kühnheit im Gefühl, wie er sie wohl auch nicht alle Tage hat." Dann wieder: „Heute früh hat er bei R. Härtel gespielt, dass wir alle zitterten und jubelten .... In den ganzen vorigen Tagen gab es nichts als Diners und Soupers, Musik und Champagner, Grafen und schöne Frauen: kurz, er hat unser ganzes Leben umgestürzt. Wir lieben ihn alle ganz unbändig und gestern hat er wieder in seinem Concert gespielt wie ein Gott, und das Furore war nicht zu beschreiben. Die Klätscher und Kläffer sind zur Ruhe gebracht." Wie ein Komet erschien Liszt am Leipziger Musikhimmel, strahlende Helle und Staunen verbreitend. Es waren Festtage, die Schumann aus der schweren Lethargie rissen und ihm alles leichter machten.

Eine gewichtige äußere Ehrung war dazugekommen, Schumann erhobenen Hauptes dem Bevorstehenden entgegensehen zu lassen. Die Universität Jena hatte ihm den Doktortitel verliehen. Schon als Clara 1838 in Wien zur Kammervirtuosin ernannt wurde, hatte Schumann nach einem Titel für sich ausgesehen, damit er beim Vater etwas in die Wagschale zu werfen hatte. Therese, seine Schwägerin, sollte ihm behilflich sein. Ihr schrieb er im März und bat sie um ihre Vermittlung bei dem Leipziger Professor Hartenstein und dessen ihr befreundeter Frau Ida wegen des Doktortitels. „Ihr Weiber vermögt alles, und so flüstere denn namentlich Ida zu, dass sie sich eines alten Bekannten dabei erinnern möchte." Hartenstein versagte aber, und Schumann ließ diese Angelegenheit in seinen bitteren Lebenskämpfen vorläufig ruhen. Erst Anfang 1840 kam er darauf zurück und wandte sich jetzt an Dr. Keferstein in Jena, der Verbindungen mit der dortigen Universität hatte und Schumann als

eifriger Mitarbeiter der Zeitschrift nahestand: „Sie wissen vielleicht, dass Clara meine Verlobte ist, vielleicht auch, welche — — Mittel ihr Vater angewandt, die Verbindung zu hindern — — — Wie dem sei, verzögern kann er die Verbindung noch eine Weile, hindern aber nicht. Claras bedeutende Stellung als Künstlerin hat mich nun über meine geringe nachdenklich gemacht, und ich weiss auch, wie sie schlicht ist, wie sie in mir nur den Musiker und Menschen liebt, so glaub' ich doch auch, würde sie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im staatsbürgerlichen Sinne täte. Erlauben Sie mir nun die Frage: ist es schwer, in Jena Doktor zu werden? Müsste ich ein Examen bestehen, und welches? An wen wendet man sich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redakteur eines sieben Jahre nun bestehenden angesehenen Blattes, mein Standpunkt als Komponist, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, sollte mir das nicht behilflich sein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigste Ansicht, und erfüllen mir eine Bitte, gegen jedermann darüber vorderhand zu schweigen. —"

Auf seine weiteren Fragen, ob dazu eine besondere Doktorarbeit nötig sei, konnte ihm Keferstein mitteilen, daß ihm die Würde auf Grund seines kompositorischen und musikschriftstellerischen Schaffens verliehen werden würde. Es bedürfe nur der Einreichung der Arbeiten, eines Lebenslaufes und der Zeugnisse. Schumann beeilte sich und konnte Mitte Februar das Verlangte nach Jena schicken. In seinem Begleitbrief heißt es: „Dass ich eine Reihe von Jahren hindurch mir und meinen Ansichten treugeblieben bin, stärkt mich oft in meinem Glauben darin; denn Irrtum kann nicht solange haften. Einer treuen Verehrung für das Ueberkommene, das Alte, bin ich mir vor allem bewusst, nicht minder habe ich jedoch auch die Talente der Gegenwart zu fördern gesucht, fussen sie nun auf dem Alten, wie zum Teil Mendelssohn, oder haben sie wirklich Eigentümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin. Als Komponist gehe ich vielleicht einen von allen andern verschiedenen Weg; es spricht sich nicht gut über die geheimsten Dinge der Seele. So möchten Sie denn freundlich anblicken, was ich Ihnen vorgelegt, und auch der Zukunft vertrauen und dem höhern Mannesalter, wo es sich ja immer erst am deutlichsten zeigt, was Kern war, was nur Hoffnung."

Im Lebenslauf gab er eine Schilderung seines Bildungsgangs, seiner künstlerischen Entwicklung und der Bedeutung seiner Zeitschriftleitung. Dann erwähnte er: „Neuerdings wurde mir die freundliche Auszeichnung, von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam, von dem deutschen Nationalverein zu Stuttgart und der Musikgesellschaft Euterpe in Leipzig zum korrespondierenden und Ehrenmitglied ernannt zu werden."

Nach wenigen Tagen schon erhielt er mit einem schmeichelhaften Schreiben des Dekans der philosophischen Fakultät, Hofrats Reinhold, das Doktordiplom:

Viro praenobilissimo atque doctissimo
Roberto Schumann
Zwickaviensi
complurium societatum musicarum sodali
qui rerum Musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex
elegans modis
musicis tum scite componendis tum docte judicandis atque
praeceptis
de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis
magnam nominis
famam adeptus est
Doctoris Philosophiae honores
dignitatem jura et privilegia
ingenii, doctrinae et virtutis spectatae insigna atque
ornamenta
detulimus.

Für Wieck war diese öffentliche Ehrung Schumanns ein Hieb, der traf und der ihm all seine Bemühungen, Schumanns Ruf zu untergraben, eigentlich nutzlos erscheinen lassen mußte. Aber er warf die Flinte nicht ins Korn, solange das Gericht noch nicht entschieden hatte. Er sorgte dafür, daß auch durch die Zeitungen sein Zerwürfnis mit Schumann bekannt wurde, nur um Schumann bloßzustellen. Ja, die Blätter beschäftigten sich auch in bösartiger Weise mit der Doktorpromotion. Schumann hatte wie alle selbständigen Geister viele Neider unter den Kleinen, und ein übles journalistisches

Geklatsch machte sich nun breit. Gegen die Entscheidung des Gerichts vom 4. Januar hatte Wieck sich mit einer erneuten Bekanntgabe seiner Gegengründe gewandt. Damit erreichte er wenigstens wieder ein Hinausschieben des endgültigen Urteilsspruchs. Aber das Oberappellationsgericht wies seinen Einspruch ab. Da Wieck auch für die „Trunksucht" Schumanns keine Zeugen auftreiben konnte, verzichtete er auf den Beweis des Grundes seiner Widerspenstigkeit und mußte dem Verfahren nun wohl oder übel freien Lauf lassen. Am 1. August erteilte das Gericht den Konsens, der nach zwei Wochen bangen Wartens, in denen man immer noch Wiecks Berufung erwarten konnte, Rechtskraft erlangte. Nun war das Glück vollkommen. Eine kleine Konzertreise Claras durch Thüringen rief grenzenlosen Enthusiasmus hervor, denn alle kannten Schumanns Braut und wußten um ihr schweres Geschick und endliches Glück. Am 4. September kam sie in Weimar an, wo sie Robert sehnsüchtig erwartete. Und am nächsten Abend spielte sie zum letztenmal als Clara Wieck; denn alle Vorbereitungen zur Trauung, die auf den 12. September, den Vorabend von Claras Geburtstag, festgesetzt war, hatten sie schon getroffen. Ein Schulfreund Schumanns, der Prediger August Wildenhahn, legte am 12. September 1840 in der kleinen Kirche zu Schönefeld bei Leipzig im Beisein der beiden treuen Freunde Dr. Reuter und C. A. Becker ihre Hände für immer ineinander. Im Trauungsregister heißt es dort: „Dr. R. Schumann, musical. Componist und Einwohner in Leipzig, hinterlassener ehelicher Sohn von August Schumann, gewesenem Buchhändler in Zwickau, wurde mit Jungfrau Clara Josephine Wieck, Friedrich Wiecks, Instrumentenhändler in Leipzig, ehelich ältester Tochter erster Ehe, getraut den 12. September, Sonnabend vor Dom. XIII p. Trin., um Vormittags 10 Uhr."

Die Zeit der bittersten Kämpfe war überwunden. Ausharren hatte zum Ziel geführt. Unendlich war die Energie und Lebenskraft gestählt durch dies Erleben tiefster Demütigungen und schwerster Leiden. Das Äußerliche war bezwungen, der Friede, die Schaffensruhe endlich gewonnen, die nun herrlichste Blüten treiben mußte. Und auch das Kämpferische im Werk mußte nun weicheren Regungen Platz machen. Die aufrüttelnden Fanfaren der Davidsbündler hatten ihren Zweck, die Musikwelt auf etwas Neues, Kom-

mendes aufmerksam zu machen, erfüllt. Frisch und offen war das Leben, bewegt das Streben nach dem Hohen, und die Ideale deutscher Kunst standen wieder auf ihrem Thron. Mit Genugtuung konnte Schumann auf die Jahre der Drangsale zurückblicken. Er hatte seinen Mann gestanden und redlich seine Kraft der großen Sache nutzbar gemacht. Nun durfte er sich nach dem Hafen sehnen, in dem er, abseits und sicher vor den Stürmen, ganz im beschaulichen Schaffen aufgehen konnte. Clara, die schwer Errungene, stand ihm nun als Weib zur Seite. Liszts schöne Worte sagen alles und das Beste für diese junge, hart erkämpfte Künstlerehe:

„Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin. Robert und Clara Schumann reihen sich in den Sagen der Kunst den glänzenden Beispielen von dem schönen Walten der Natur ein, welche diese beiden Künstler und Liebenden, die auf Erden nur in und durch sich glücklich werden konnten, nicht durch Zeit und Raum trennte, sondern ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterlande das Leben gab, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einem Strome vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden beider Gedächtnis in keiner Beziehung trennen und ihre Namen nicht vereinzelt nennen können, die Zukunft wird mit einem goldenen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie auch ein berühmter Bildner die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt hat."

MEISTERSCHAFT

1840 bis 1844

Das Herbstglück des Jahres 1840 krönte das Schaffen hoffnungsseliger Monate. Dieses Liederjahr Schumanns war ein einziges unvergleichliches Blühen. Die Sehnsucht nach endlicher Ver-

einigung mit der Geliebten, das heiße Drängen in ihm ließen ihn nach Worten suchen, die sein Inneres bloßlegten. Das Klavier war ihm zu wenig geworden für seine Gefühle. Der Überschwang seiner Liebesempfindungen, die Glut seiner Träume mußten sich unzweideutig entladen. Deutlich mußte er sich aussprechen, von Worten unterstützt; deutlicher für alle, die die Inbrunst seiner Klavierergüsse noch nicht erfaßt hatten. Wie mußte es ihn befremden und erschüttern, daß selbst seine Clara bei der sehnsuchtsvollen C-dur-Fantasie immer nur von dem „entzückenden Marsch" schwärmte und die grenzenlose Seelenweite und Ausdruckstiefe der Ecksätze verkannte. Mit einer unerhörten Einseitigkeit hatte er nur die Welt der Tasten mit seinen Gaben beschenkt. Die menschliche Stimme war unterschätzt und mißachtet geblieben. Seit seiner Zwickauer Liederfreude, seit den Schuberttagen mit Agnes Carus war ihm das Gesangliche ein Nebending. Nun, mit einem Male, als die Klangmöglichkeiten der Klaviatur voll ausgenutzt und erschöpft waren, bedrängte ihn die Innigkeit des gesungenen Worts. Den Liebenden ergriff die Lyrik der Dichter heftig und zwang ihn, mit ihnen zu singen. Eine neue Welt ging ihm auf; um so unvergleichlicher, als er selbst ja stets ein Dichter war. Die Klaviermusik war dem Ausdruck erotischer Empfindungen nicht dienstbar gewesen. Hierzu bedurfte er des Worts. Und was ihn bedrängte, das fand er tausendfältig in den Versen Heines, Rückerts, Eichendorffs und Chamissos. Wie ein Taumel faßte ihn das Entzücken, alle Gefühlsinnigkeit im Gesang ausstrahlen zu lassen. Beglückt vertraute er Freund Keferstein an: „Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, grosses und kleines, auch Männerquartette, die ich meinem verehrten Freund, der eben diese Zeilen liest, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verspricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuss es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke auch wohl an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaktion los bin."

Und seiner Clara jauchzte er im Februar zu: „Seit gestern früh habe ich gegen 27 Seiten Musik niedergeschrieben (etwas

Neues), von dem ich Dir weiter nichts sagen kann, als dass ich dabei gelacht und geweint vor Freude. -- Das Tönen und Musizieren macht mich beinahe tot jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben; die hatte ich lange entbehrt." Nach dem Eichendorffschen Liederkreis gesteht er ihr im Mai: „Ich habe wieder soviel komponiert, dass mirs manchmal ganz unheimlich vorkömmt. Ach, ich kann nicht anders, ich möchte mich totsingen wie eine Nachtigall." Kaum niedergeschrieben, hatte er es schon wieder vergessen „und etwas Neues angefangen". Derselbe fabelhafte Drang zum Vollendeten und Größten, der ihn ganze zehn Jahre lang ausschließlich zur Klaviermusik gezwungen hatte, hieß ihn nun auch restlos bis zur Selbstvergessenheit in der Lyrik aufgehen. Er mußte diesen Zweig seines Schaffens bis zur letzten Reife gebracht haben, ehe es ihn ruhen ließ. Nun erkannte er den unvergleichlichen Wert und Nutzen, den ihm die Vokalkomposition brachte. „Zur Ausbildung eigenen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbständigen Chor zu schreiben", belehrte er Reinecke, und einem anderen Musiker rief er zu: „Vor allem schreiben Sie auch für Gesang, dies bringt am schnellsten weiter und den inneren Musikmenschen zur Blüte."

Sein Kompositionsverzeichnis zeigt eine stattliche lyrische Reihe: Liederkreis von Heine op. 24. — Myrthen, vier Hefte op. 25. — 3 Gedichte von Geibel für mehrstimmigen Gesang op. 29. — 3 Gedichte von Geibel op. 30. — Die Löwenbraut, die rote Hanne, die Kartenlegerin nach Béranger von Chamisso op. 31. — 6 Gesänge für vierstimmigen Männergesang op. 33. — 4 Duette von R. Burns, A. Grün usw. für Sopran und Tenor mit Pianoforte op. 34. — 12 Gedichte von J. Kerner, eine Liederreihe op. 35. — 6 Gedichte von Reinick op. 36. — 12 Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, 2 Hefte op. 37. — 12 Gedichte von Eichendorff op. 39. — 4 Gedichte von Andersen, übersetzt von Chamisso, und eines aus dem Neugriechischen op. 40. — 8 Lieder aus Chamissos „Frauenliebe und Leben" op. 42. — 3 Balladen und Romanzen für eine Singstimme mit Pianoforte, 1. Heft op. 45. — „Dichterliebe", 16 Lieder von H. Heine op. 48. — Balladen und Romanzen, 2. Heft, op. 49. — Desgleichen, 3. Heft, op. 53. — „Belsazar", Ballade von

Heine op. 57. — 3 Duette für zwei weibliche Stimmen op. 43. — An Rückerts „Liebesfrühling" war auch Clara mit drei Liedern, dem 2., 4. und 11., beteiligt. Der Dichter bedankte sich nach der Veröffentlichung des Werkes mit einem innigen Gedicht bei den Gatten.

Mit dem Vollbrachten hob sich auch Schumanns Selbstbewußtsein: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet, und bin auch zufrieden damit." Seines Wertes war er sicher. Als Koßmaly in der Zeitschrift einen Artikel über das Lied veröffentlicht hatte, schrieb ihm Schumann später: „In Ihrem Aufsatz über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, dass Sie mich in die zweite Klasse setzen. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf einen eigenen Platz glaub ich Anspruch zu haben und am allerwenigsten gern sehe ich mich Reissiger, Curschmann usw. beigesellt. Ich weiss, dass mein Streben, meine Mittel über die Genannten bei weitem hinausgehen und ich hoffe, Sie selbst sagen sich das und nennen mich deshalb nicht eitel, was weit von mir ab liegt."

Kein Wunder, daß in dieser Zeit erfolgreichen Schaffens auch die Sehnsucht nach der Bühne wieder rege wurde. E. T. A. Hoffmanns „Doge und Dogaresse" hatte es ihm angetan. Das „durchweg Noble und Natürliche" gefiel ihm sehr, wenn er auch „ein deutsches, tiefes Element" darin vermißte. Er arbeitete das Sujet aus, und Becker sollte es in Verse bringen. Ihm galt es vor allem, den Vorgang zu vertiefen, und bald konnte er Clara einweihen: „Er ist jetzt tief tragisch geworden, doch ohne Blutvergiessen und gewöhnliche Kulisseneffekte." Aber Beckers Talent zum Dichter war nur gering. Schumann mußte den Plan vorläufig aufgeben. Denn: „Schwache Worte zu komponieren ist mir ein Greuel: ich verlange keinen grossen Dichter, aber eine gesunde Sprache und Gesinnung. Nun, fahren lasse ich den schönen Plan gewiss nicht und dramatisches Talent fühle ich genug in mir." Es ist übrigens bemerkenswert genug, daß Schumann, wie viele andere romantisch empfindende Musiker vor und nach ihm, von E. T. A. Hoffmanns Phantasiegestalten unwiderstehlich angezogen wurde. Aber alle scheiterten, wenn sie versuchten, diese schemenhaften, geisternden Figuren auf die Bühne zu stellen und in Musik neu zu erschaffen.

Der Zauber zerfiel, und fahle Blässe lag über dem Ganzen. Etwas dem deutschen Wesen Unzugängliches lag darin, was auch Schumann nicht überwinden konnte. Sein Deutschtum prägte sich immer scharfumrissener aus, namentlich wenn er an die Bühne dachte. Als 1840 von den ersten deutschen Theatern französische und italienische Opern zur Aufführung angenommen wurden, schoß Schumann in der Zeitschrift ironisch dazwischen: „Bravo, deutsche Theater! Es ist nur ein Wunder, dass wir in Deutschland noch so leidlich deutsch komponieren!" Er war in der nationalen Forderung streng und sprach sich, wo es ihm angemessen erschien, rückhaltlos aus. „Schumann war mit ganzer Seele Deutscher, wenn auch bis zur Einseitigkeit", apostrophierte Brendel, der Schumanns heftigen Protest herausforderte, als er später die Neue Zeitschrift für Musik in lateinischen Lettern drucken lassen wollte.

Die Zeitschrift selbst mußte nun bei der Fülle des Erlebens und Schaffens mehr und mehr zurückstehen. Schumanns Beiträge wurden von Jahr zu Jahr seltener, und aus der früheren phantastischen Subjektivität war er allgemach ins Fahrwasser einer mehr nüchternen Sachlichkeit gekommen. Der poetische Schwung lebte nicht oft mehr auf, und nur in glücklichen Momenten blitzte der Davidsbündler-Übermut noch einmal durch.

Noch sorgsamer als in der letzten Zeit zog sich Schumann nach seiner Verheiratung von der Welt zurück. Das überströmende Glücksgefühl, endlich sturmgeborgen im Hafen zu sein, gab ihm eine wahrhaft beseligende Schaffensruhe, die er in vollen Zügen auskostete. Nichts anderes dachte er jetzt als Musik. Er hatte ja soviel nachzuholen, soviel verlorene Monate und Jahre zu ersetzen. Die Sicherheit seines Glücks ließ die Früchte nun schnell reifen, und eine Schaffenskraft zeigte sich, die ebenso erstaunlich und märchenhaft ist, wie bei einem Bach oder Schubert. Was längst verborgen in ihm ruhte, drängte nun ans Licht. Mit einer Vehemenz ohnegleichen ging die Saat auf. Keine Stunde durfte die Feder ruhen; der Quell, der so lange eingedämmt gewesen, sprudelte über, unbedenklich und mit Naturnotwendigkeit. In nichts waren die Spuren der schweren Kämpfe verflogen. Sonne stand am Himmel, und selbstvergessen ging das Genie seinen Weg zur Höhe. Ringsum waren Rosen gestreut. Tief in sein Inneres hatte das leidvolle

Erleben einen Schacht gegraben, in den er nur glückzitternd hineinzuhorchen brauchte, um das Herrlichste zu vernehmen. Die Zweifel an seinem Künstlertum, an seiner Schaffenskraft waren überwunden. Er wußte jetzt im Vollgefühl edelster Kräfte deutlicher als je, auf welche Gipfel sein Pfad ihn führte. Und er ging mit sicheren Schritten. Das Sprunghafte, Anstürmende und Ringende seines Strebens wich einer ruhigeren, weitgebogenen Entwicklungslinie. Der Aphorismus gestaltete sich zur größeren Form. Das Mühen langer Jahre, in denen Bach sein Morgen- und Abendgebet war, trug nun die Früchte. Und immer heller strahlte die Sonne für ihn; immer leuchtender wurde es in ihm. Lyrik, Symphonik und Kammermusik unterwarf er sich. Er wurde ein Herrscher, ein Großer, ein wahrhaft Schaffender.

Beglückt und erschauernd teilte das Weib seine Nähe. An der Seite eines Genies zu bestehen, ist auch dem Stärksten eine Aufgabe, deren Erfüllung fast zu den Unmöglichkeiten gehört. Diese Spannungen zu ertragen vermag kaum ein Mann, der nur Freundschaft will. Wieviel weniger ein Weib, das in dem süßen Wahn lebt, das Herz, die Liebe, das Ureigenste eines Schaffenden zu besitzen. Hier liegen Konflikte, die schwer dauernd zu überbrücken sind. Gibt man Friedrich Nietzsche recht, der da meint: „Allzu geistige Männer bedürfen ebensosehr der Ehe, als sie ihr wie einer widrigen Medizin widerstreben", so begreift man auch die Stellung der Frau zu solchem Mann. Ihr Größtes heißt: entbehren und opfern. Hierin Meisterschaft zu erstreben, kann ihr höchster Ehrgeiz sein. Wie aber, wenn in dieser Frau selbst die Flamme glüht, wenn in ihr die Sehnsucht nach Ruhm und Tat eigensüchtig wach ist? Müssen sich die Wege, die parallel gehen sollten, da nicht kreuzen und die Interessen sich stoßen in dem Kreis, den das Zusammenleben um sie zieht? Der Schaffende ist hart und muß seinen Willen zum obersten Gesetz erheben, auch da, wo er liebt und schonen möchte. Eine doppelt schwere Aufgabe erwartete Clara Schumann: Die Einundzwanzigjährige hatte ein Selbst zu verleugnen, das bereits mit Lorbeer gekrönt war. Sie war die berühmtere und mußte sich nun unter die Macht eines Genius beugen, den noch die wenigsten in der Umwelt erkannten und begriffen. Und mußte selbst eigentlich erst zur Erkenntnis seiner Größe reifen.

Kein Lob ist für die junge Gattin zu groß, die sich zunächst willig mit all ihrem eigenen Hoffen hintenanstellte, die auch die kleinlichen Trivialitäten des Lebens auf sich nahm, um dem Geliebten die Schaffensruhe zu erringen und den Weg freizuhalten.

Schumanns durchaus vornehme Natur machte Clara ihr Opfer leicht. Er hob die Beglückte empor und ließ sie in Himmel blicken, die sie allein nicht hätte erreichen können. Die tiefen Herrlichkeiten in Bachs Wohltemperiertem Klavier erschloß er ihr in gemeinsamen ernsten Studien. Beethovensche und Mozartsche Partituren nahm er mit ihr durch und gab ihr vor allem seine Auffassung der letzten Sonaten von Beethoven. So bildete er ihren Geschmack zur Höhe. Hatte sie nicht auch dem Klingklang der Podiumskomponisten Henselt und Thalberg gehuldigt? Jetzt drang sie in die reinere Sphäre der Musik, die ihr alles Hohle zuwider machte. Besonders aber lernte sie den Werken ihres Gatten ins Herz sehen. Das gemeinsame Tagebuch, das Schumann am ersten Tag ihrer Ehe mit dem Motto: „Fleiss, Sparsamkeit und Treue" eingeweiht hatte, und das alles Erlebte und Erhoffte für spätere Zeit bewahren sollte, gewährt manchen Blick in diese Künstlerehe. Da heißt es: „Clara studiert mit rechter Liebe viel Beethovensches (auch Schu- und Ehemännisches), hat mir viel beigestanden im Ordnen meiner Symphonie, liest nebenbei Goethes Leben, schneidet auch Bohnen wenn's sein muss; die Musik geht ihr aber über alles, und das ist eine Freude für mich." Auch die Poesie trat gebieterischer in Claras Gesichtskreis. Jean Paul mußte sie so lieben lernen, wie er ihn vergötterte, und Shakespeares Dramen wurden wie Bachsche Fugen zu guten Hausgeistern.

Aber das gemeinsame Streben war nur ein Ausruhen für den schaffenden Geist. Seine Zeit gehörte dem Werk, und das Getriebe des Hausstandes mußte stillstehen, wenn er im Kompositionsfeuer war. Dann lag Claras Musikausübung brach. Ihr Flügel stand geschlossen, und das Tagebuch mußte ihre Klage hören: „Mein Klavierspiel kommt wieder ganz hintenan, was immer der Fall ist, wenn Robert komponiert. Nicht ein Stündchen vom ganzen Tag findet sich für mich." Aber nicht nur die Künstlerin, auch das junge Weib in ihr hatte manchmal an ungestillter Sehnsucht zu leiden. „Robert ist seit einigen Tagen kalt gegen mich, zwar ist wohl der

Grund ein sehr erfreulicher, und niemand kann aufrichtiger teilnehmen an allem, was er unternimmt, als ich, doch zuweilen kränkt mich diese Kälte, die ich am allerwenigsten verdiente." Das waren die Tage, wo der Genius für die Zärtlichkeit und das Schwelgen der Liebe keine Zeit fand; wo ihn der Geist trieb, anderes zu denken, als ein Weib glücklich zu machen; wo er Einsamkeit suchte und Weltabgeschlossenheit. Noch ein anderes warf zuzeiten einen trüben Schatten auf das Glück in der stillen Inselstraße. Clara hatte ihrem Vater trotz aller furchtbaren Erlebnisse ihre kindliche Liebe bewahrt. Sie konnte das Gefühl nicht aus dem Herzen reißen. Robert dagegen führte einen Beleidigungsprozeß gegen Wieck, in dem Claras Vater unterlag. Außerdem bestanden heftige Streitfragen wegen der Übergabe von Claras Eigentum und ihres Vermögens. Aber zu lebhafteren Mißstimmungen zwischen den Gatten kam es deswegen nicht. Schumann wich in seiner stillen Art möglichst allem aus; er wehrte auch nicht, daß Clara sich ihrem Vater, wenn auch zunächst vergeblich, zu nähern suchte. All die kleinen Dissonanzen, die sich zu Beginn dieser ehelichen Symphonie zeigten, wurden durch gegenseitigen Willen geschickt aufgelöst. Kleine Zugeständnisse brachten das richtige Maß von Licht und Schatten zustande, und die Gewöhnung überdeckte manche Unebenheit. So mußte es kommen, daß auch Claras Talent trotz anfänglicher bedenklich erscheinender Hemmungen mit der Zeit zu immer üppigerer Entfaltung gelangte.

Der stürmische Höhenflug des Schumannschen Geistes im Liederjahr 1840 blieb auch sonst nicht ohne Trübungen. „Bei aller Anstrengung zum Arbeiten und Schaffen jetzt will mir nichts gelingen, was mich oft mit Schwermut erfüllt", lautet eine Tagebuchnotiz. Neues Wachsen, neues Dehnen zum großen Sprung kündigte sich damit an. Und bald war der Weg wieder frei. Festliche B-dur-Klänge umspielten die Jahreswende. Das Jahr 1841 begann mit der ersten Symphonie. Den Schüler-Versuch in dieser Form, die g-moll-Symphonie aus 1832, hatte er vergessen. Es galt jetzt etwas Neues, etwas Umfassendes und Großes. Die Verheißungen all der stürmenden Jugendwerke mußten nun ihre Erfüllung in einem Meisterwerk reifer Männlichkeit finden. „Das Klavier möcht ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken", hatte er

vor zwei Jahren schon an Dorn geschrieben. Nur noch Symphonien sollte es von ihm zu verlegen und zu hören geben, wenn erst das Joch der Zeitschrift abgeschüttelt wäre. Zwar hatte er die Redaktion noch inne; aber sie behelligte ihn nicht mehr viel. Und das menschliche Glück hatte seinen Freudenbecher gefüllt. Auch der Ehrgeiz war wach in ihm. Neben ihm, damals über ihm, wirkte Mendelssohn, der anerkannte Meister. Ihm gleich zu sein, war Schumanns heißeste Sehnsucht. Und Clara ließ es am Ansporn nicht fehlen. Alles was Mendelssohn in so reichem Maß besaß, Rundung der Form, Abgeklärtheit der Ausdrucksmittel und Gedanken, war Schumanns Ideal und auch das ihre. Nach der Klavierherrschaft und der lyrischen Flut mußte nun der große Wurf getan werden, der den Auserwählten zeigte. Und während ihn in der Klavierkomposition der experimentierende, suchende Eigentrieb auf einen abseitigen Gipfel geführt hatte, auf Neuland, das noch kein Fuß vor ihm betreten, wollte er nun mit dem Orchester nicht tasten, sondern auf dem Erprobten seinen Bau errichten. Die Ewigkeitsform der Symphonie war ihm unantastbar; hier mußte nur der eigene Geist die alte Form durchdringen und dem Flug der Gedanken dienstbar machen.

„Ich hab in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet (wenigstens in den Umrissen), über die ich ganz selig gewesen, die mich aber auch ganz erschöpft. Denken Sie, eine ganze Symphonie — und obendrein eine Frühlingssymphonie — ich kann kaum selber es glauben, dass sie fertig ist. Doch fehlt noch die Ausführung der Partitur." So meldete Schumann das Schaffensergebnis der vier Tage vom 23. bis 26. Januar seinem Freund Wenzel. Aber nicht nur die Tage, auch die Nächte dienten der Arbeit. Im Flug kamen die Gedanken und gewannen Gestalt. Noch glühend vom Empfangen, begann Schumann sogleich mit der Ausarbeitung der Partitur, unter die er schon am 20. Februar den Schlußstrich setzte. „Die Symphonie hat mir viele glückliche Stunden bereitet", heißt es im Tagebuch. „Dankbar bin ich oft dem guten Geist, der mir ein so grosses Werk so leicht, in so kurzer Zeit geraten lässt . . ." Am 31. März bereits fand die erste Aufführung im Gewandhaus unter Mendelssohns Leitung statt. „Mendelssohn war ganz erfreut und dirigierte mit grösster Liebe und Aufmerksamkeit", meinte Clara.

Der Erfolg war sehr lebhaft; Schumanns Ruf hatte eine ehrenvolle Festigung erfahren. Vom Publikum wurde die Symphonie „mit einer Teilnahme aufgenommen, wie keine neuere Symphonie seit Beethoven", schrieb er an Koßmaly. Die Kritik aber hinkte zum Teil hinterdrein. Freund Wenzel schrieb eine sehr zaghafte Rezension und erhielt dafür von Schumann einige derbe, offene Zeilen: „War das Ihr Aufsatz? Im Kinderfreund? Wie haben Sie mich damit gekränkt. Ich war so fröhlich. Auf die Zukunft verweisen Sie nach einem mit solcher Liebe gegebenen Werke mit so kühlen Worten! Und überrascht hat es Sie dennoch? Worte, die ich in den Tod hasse. Und fleissig und gewissenhaft war ich genug Zeit meines Lebens, um nicht mehr als ein Zukünftiger zu erscheinen und zu überraschen." In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung drückte sich ein enragierter Mendelssohnianer scheu um den Erfolg der Symphonie herum.

Aber das vermochte Schumann nur für Augenblicke die gute Laune zu trüben. Bald saß er über einer neuen Partitur; nun wollte er nur noch in großen Werken denken, denn „das macht Namen und flösst den Verlegern Respekt ein". „Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester" (op. 52) war die Frucht nur weniger Tage. Man liest auf dem Manuskript „Ouvertüre skizziert d. 12. u. 13. April, instrumentiert d. 14.—17. Scherzo und letzter Satz skizziert 19.—22., instrumentiert v. 25. April — 8. Mai". „Symphonette" hatte er ursprünglich zum Titel für die drei Sätze auserwählt, kam aber davon wieder ab. In die letzten Tage dieses op. 52 drangen schon wieder neue Klänge. Auch Clara mußte einmal bedacht werden, und wurde es am schönsten mit der Phantasie in a-moll für Klavier und Orchester, die später den ersten Satz des Klavierkonzerts op. 54 bildete. Sie war die Arbeit heller Sommertage, und am 13. August wurde sie zum erstenmal im Gewandhaus probiert. In die zarten Klangfäden der Klavier-Phantasie hallte aber schon herbes d-moll: die zweite Symphonie entstand. In den Pfingstfeiertagen hörte Clara manchmal „d-moll wild aus der Ferne her tönen". Zu ihrem Geburtstag am 13. September konnte Robert ihr die fertige Partitur überreichen, trotzdem ihm die Zeitung, eine Reise nach Dresden und die Geburt seines ersten Töchterchens manchen Arbeitstag geraubt hatten. Diese d-moll-

Symphonie sollte ursprünglich etwas anderes sein. „Symphonische Phantasie" schien ihm zunächst als Titel recht; denn die vier Sätze sollten ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Das ernste Werk fand bei der ersten Aufführung am 6. Dezember 1841 nicht den gleichen Enthusiasmus wie die B-dur-Symphonie. Es blieb zehn Jahre liegen und erschien dann erst nach einer Uminstrumentierung, die sich hauptsächlich auf die Blasinstrumente erstreckte, in der jetzigen Gestalt.

Opernsehnsüchte hatten in die Arbeiten an der d-moll-Symphonie hineingeklungen. Calderons „Brücke von Mantible" und der „Wundertätige Magus" fesselten ihn. Aber sein Geist schweifte weiter. „Jetzt hat mich Th. Moores Paradies und Peri ganz glücklich gemacht — es lässt sich vielleicht etwas schönes daraus machen für Musik," steht im Tagebuch. Doch immer wieder drängte die Symphonik vor. „Jetzt bin ich ganz und gar in die Symphoniemusik geraten. Die für mich höchst ermutigende Aufnahme, die meine erste Symphonie gefunden, hat mich ganz ins Feuer gebracht," verrät ein Brief an Krüger. Bis zum 10. November war die Skizze einer kleinen Symphonie in c-moll beendigt; sie wurde aber nicht ausgeführt. Auch das erste Chorwerk: Heines „Tragödie" für Chor und Orchester wurde als „noch nicht fertig" beiseitegelegt. Dabei kamen nur noch einige wenige Klavierstücke zustande, so am Weihnachtsnachmittag ein „Wiegenlied"; die Hefte op. 99 und op. 124 nahmen später diese kleinen Blüten auf.

Konzertvorbereitungen und andere Unruhen hatten Schumann in den letzten Wochen von 1841 die Kraft zur Konzentration geraubt, und die Erschöpfung nach drei großen Orchesterwerken war keine geringe. Am 6. Dezember forderte sein Schaffen im Gewandhaus die Kritik heraus. Clara gab ein Konzert, Liszt wirkte mit. Das Publikum schwamm im Klaviergenuß, hatte aber für die d-moll-Symphonie und „Ouvertüre, Scherzo und Finale", die nach Claras Meinung „nicht besonders ausgeführt wurden", wenig Sinn. Liszts Prunkspiel triumphierte — der Riß zwischen Clara und ihm begann. Über seinen Klavierzauber konnte sie nichts Schlechtes sagen; aber die Kompositionen zauste sie arg: „Ein Chaos von Dissonanzen, die grellsten, ein immerwährendes Gemurmel im tiefsten

Bass und höchsten Diskant zusammen, langweilige Introduktionen." Schließlich gesteht sie es ein: „Als Komponist könnte ich ihn beinahe hassen." Hier mußten sich ihre Wege scheiden.

Schritt für Schritt fand Clara jetzt auf das Konzertpodium zurück. Vor ihrem Leipziger Konzert war sie mit Robert in Weimar gewesen, hatte mit Auszeichnung gespielt, und die B-dur-Symphonie war den Hörern ans Herz gegangen. Die Frau, die als Mädchen Triumphe gefeiert hatte, sehnte sich in den Konzertsaal zurück. Ihr Drang nach Tätigkeit und Ruhm war noch wach. Aber er mußte zunächst noch in Leipzig befriedigt werden; eine Petersburger Reise hatte sie aufschieben müssen, weil Liszt dort allen Musikenthusiasmus auf sich konzentrieren wollte. Anfang 1842 kam jedoch aus Hamburg und Bremen an Schumann das Ersuchen, seine erste Symphonie dort zur Aufführung zu bringen, und an Clara, in diesen Konzerten mitzuwirken. Die freundlichen Erfolge übten eine zerstreuende Wirkung auf beide aus. Aber nun mußte die erste Trennung in ihrer Ehe überstanden werden. Dringende Konzert-Einladungen an Clara aus Kopenhagen, Zureden der Freunde, der heftige Wunsch, sich nun mit einem schnellen Entschluß die Freiheit zum Künstlertum für alle Zukunft wiederzugewinnen, und dabei die gute Absicht, durch ihre Kraft und ihr Können zum Unterhalte der Familie beizusteuern — alles vereinigte sich in Clara zu dem brennenden Verlangen, die Reise allein weiter fortsetzen zu dürfen. Schumann mußte zur Zeitschrift nach Leipzig zurück, und schweren Herzens trennte er sich von seiner Frau. Da stockte seine Arbeit. Nichts wollte gelingen, weil die Gedanken zu weit schweiften. Die Gattin in der Fremde; er allein beim Kind und bei der Arbeit. „Was wird die Welt sagen?" fragt eine philiströse Anwandlung aus ihm. Noch andere Zweifel quälten ihn: Fürchtete er den Beginn einer Entfremdung oder das Hinauswachsen Claras in eine Sphäre des Tagesruhms, in der er noch im Schatten stehen mußte? Nur ein Vielleicht steht darüber als Fragezeichen. Einzelne Erfahrungen, die er auf der Reise als Gatte einer berühmten und gefeierten Künstlerin gemacht hatte, brannten noch schmerzhaft in ihm. So war es jedenfalls „ein miserables Leben". Er hatte „viel im Kontrapunkt und in der Fuge geübt diese Zeit über. An Komponieren war nicht zu denken". Die Energie raffte sich zu

Studien auf. Quartettpartituren der Klassiker beschäftigten ihn, dann und wann schuf eine Theatervorstellung Abwechslung. Sonst fesselte ihn die Lektüre, oder der Verkehr mußte Anregung bringen. „Richard Wagner, der aus Paris kam", heißt es am 18. April im Tagebuch. Der hatte 1840 nach einer längeren Zeit der Unterbrechung von der französischen Hauptstadt aus wieder Anschluß an Schumann gesucht; hatte seine Pariser Nöte geklagt, für die Zeitschrift als „Valentino" jenen bekannten, geradezu malitiösen Aufsatz über Rossinis Stabat mater geliefert und dann noch einmal mit einem „Extrablatt aus Paris" in den Spalten gedruckt gestanden. Nun war er zu den Rienzi-Proben nach Dresden gekommen und hatte nicht versäumt, Schumann, der ihm als Leiter der Zeitschrift wert war, in Leipzig zu besuchen.

Wenige Tage später kehrte auch die sehnlichst erwartete Clara mit 100 Louisdor Gewinn aus der dänischen Hauptstadt zurück. „Nun kommen wieder bessere Tage," schrieb Robert ins Tagebuch. Der innere Musikquell fing wieder an zu sprudeln, und bald konnte er überglücklich notieren: „Der ganze Juni war ein lieber Monat, bis auf ein paar Schwärmtage und -Nächte. Doch war ich auch fleissig in einer neuen Gattung und habe zwei Quartette für Violinen in a-moll und F-dur beinahe ganz fertig gemacht und auch aufgeschrieben." Dazu kam in kurzer Zeit noch das dritte Streichquartett in A-dur. Op. 41 war beendet: fünf Wochen hatte er dazu gebraucht. Die gute Clara gesteht stolz: „Jetzt erst fange ich an, Gefallen an Quartettmusik zu finden, denn bis jetzt muss ich offen bekennen, langweilte mich diese Musik meistens, ich konnte das Schöne nicht herausfinden." Wieder war es derselbe Drang zur Vollendung, der Schumann aus dem Jahr 1842 eine Kammermusikernte gewinnen ließ. Schon früher hatte er an Quartette gedacht. Als er 1838 an Clara davon geschrieben hatte und diese ihn mahnte, „recht klar" zu komponieren, meinte er: „Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann; namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingenden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen usw. Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt, wie Du wohl findest, auch

da kann man durch Fleiss und Beobachtung viel gewinnen. Aber freilich meine ich unter Melodie andere als italienische, die mir nun einmal wie Vogelgesang, das heisst anmutig zu hören, aber inhalt- und gedankenlos vorkömmt.“ Im folgenden Jahr hatte er „zwei Quartette angefangen — ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn“. Aber erst 1842 gewannen die Streichquartette Gestalt. Er bot sie Härtel zum Verlag an: „Wir haben sie mehrmal bei David gespielt, und sie schienen Spielern und Hörern, namentlich auch Mendelssohn, Freude zu machen. Es kommt mir nicht zu, mehr darüber zu sagen. Verlassen Sie sich aber darauf, dass ich keine Mühe gespart, etwas recht Ordentliches hervorzubringen, ja, ich denke mir manchmal, mein Bestes.“ Schumann fand mit diesem Opus Anerkennung. So ließ sich Hauptmann vernehmen: „Bei David habe ich drei Quartette von Schumann gehört, die ersten, die er geschrieben, die mir sehr gefallen, ja mich in Verwunderung über sein Talent gesetzt haben, das ich mir bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte, nach den Klaviersachen, die ich früher von ihm kennen lernte, die gar so aphoristisch und brockenhaft waren, und sich in blosser Sonderbarkeit gefielen. An Ungewöhnlichem in Form und Inhalt fehlt es auch hier nicht, aber es ist mit Geist gefasst und zusammengehalten und recht Vieles ist sehr schön.“ Aber erst ganz allmählich gewannen die Werke im Musikleben an Boden, trotzdem das dritte Quartett mit einer hervorragenden Besprechung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1845) durch E. F. Richter eingeführt wurde.

Die Meisterschaft in der Kammermusik war jetzt auch erworben. Zum Streichquartett gesellte sich nun das Klavier, und vom 23. bis 28. September skizzierte Schumann das ewig-junge Es-dur-Quintett op. 44. Aber die Es-dur-Tonart verließ ihn noch nicht. Vier Wochen später, vom 25. bis 30. Oktober, schrieb er das Klavierquartett op. 47 nieder. Gegen Schluß des Jahres folgten noch die „Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violincello“ op. 88. Dann war das Kammermusikjahr zu Ende. Unter bedenklichen Symptomen von „Nervenschwäche“, wie Schumann selbst eingesteht, schloß es ab. Selbst eine sommerliche Erholungsreise in die „böhmischen Wälder“, nach Karlsbad und Marienbad, konnte die durch Überanstrengung hervorgerufene Erschlaffung der Nerven nicht verhüten. Immerhin hatte die Reise manche Abwechslung

gebracht, vor allem die persönliche Bekanntschaft mit dem Fürsten Metternich, der seine Unterstützung und Förderung versprach, falls das Künstlerpaar einmal nach Wien käme.

Unterdessen drängte das Klavierquintett in die Öffentlichkeit. Bereits am 6. Dezember wurde es im Voigtschen Hause gespielt. Mendelssohn hatte den Klavierpart übernommen, und auf seinen Wunsch fügte Schumann noch einen lebhafteren Zwischenteil in den zweiten Satz ein. Einige Wochen später, am 8. Januar 1843, war es im Gewandhaus zu hören und erregte sogleich heilsten Enthusiasmus. Ursprünglich wollte Schumann es der Großherzogin Maria Paulowna von Weimar widmen; setzte aber dann den Namen Claras auf das Titelblatt. Mendelssohn hatte er die Streichquartette zugeeignet. In ihre Entstehungszeit fällt ein bezeichnendes Erlebnis. Als Mendelssohn eines Tages Schumann zum Spaziergang abholen wollte, ließ sich dieser entschuldigen, da er gerade bei der Komposition saß. Später zeigte Schumann Mendelssohn das Finale des zweiten Quartetts und erinnerte ihn an jenen Vorgang. Worauf der Gewandhausdirigent, nachdem er einen Blick in die Partitur geworfen hatte, humoristisch-bedauernd zu Clara sagte: „Wenn doch Schumann da lieber spazieren gegangen wäre." Das war mehr als spaßig. Für Mendelssohn war nun allmählich eine Korrektur seiner Ansichten über den Musiker Schumann notwendig geworden. Dies darf bei seiner Gesinnungsvornehmheit vorausgesetzt werden: aus Furcht vor einer „Konkurrenz" hätte er nicht einen Augenblick mit der Anerkennung seines großen Freundes gezögert. Denn ganz aus innerstem Antrieb fühlte er sich unbewußt als der überlegene Meister, obendrein verführt durch Schumanns bedingungslose Anbetung seines Schaffens. Daß ihm der Schumann der Symphonien und Kammermusikwerke sympathischer sein mußte als der Klavierromantiker, ist begreiflich. Vollzog sich doch eben in den großen Instrumentalwerken Schumanns Annäherung an die klassische Richtung, der der Zelterschüler von Anbeginn gehuldigt hatte. Schumann selbst war durch Mendelssohns Vorbild bemüht, sich den reinen Schönheits- und Klarheitsmaßstäben anzupassen und die poetische Phantastik zu überwinden. Unterstützt wurde dieser in mancher Beziehung verhängnisvolle Drang durch Claras Einfluß, die nicht ruhte, ihm Mendelssohn als Idol hinzustellen. Vorerst

bildete Schumanns Naturell allerdings noch einen natürlichen Damm gegen allzu scharfe Einengungsversuche.

Je mehr er selbst in der Meisterschaft wuchs und sich von manchem Jugendideal entfernte, desto kritischer mußte er auch den Mitstrebenden gegenüber werden. Schritt für Schritt kam er dem Grenzstein näher, an dem er sich mit Überzeugung von der Richtung der Berlioz, Liszt und Wagner trennen mußte. Hatte er früher mit Zustimmung, vor allem dem sonderlichen, genialischen Franzosen gegenüber, nicht gespart, so erschien ihm jetzt manches bedenklicher. Die Beeinflussung durch seine in fortschrittlichen Kunstfragen rückständige, später allerdings geradezu bösartig verbohrte Clara, ließ ihn zaghafter werden. Mendelssohn hatte ja in Sachen offener, rückhaltloser Anerkennung seiner musizierenden Zeitgenossen stets eine laue und vorsichtige Natur gezeigt, Schumann dagegen in der Leitung der Zeitschrift eine Großzügigkeit und unbedingte Fortschrittsgesinnung bewiesen, so daß später musikschriftstellernde Wagnerianer den ernsthaft gemeinten Versuch unternehmen konnten, ihn den sogenannten „Neudeutschen" zuzuzählen. Das wurde nun allmählich anders. Je ausschließlicher er sich in das eigene Schaffen vertiefte, desto mehr verlor er auch den unbefangenen Blick für die Umwelt. Je mehr er selbst sich nach öffentlicher Anerkennung seiner künstlerischen Taten sehnte, desto ferner wurde ihm ein Eintreten für das Schaffen anderer.

In das Jahr 1843 schleppte sich der erschöpfte Schumann mit müden Nerven. Die Notenfeder mußte nun eine Zeitlang unbenutzt bleiben. Auch das Tagebuch lag brach. Denn Clara war ganz von der Pflege ihres Mannes in Anspruch genommen. Allmählich jedoch lichtete sich die Trübung; am „Peri"-Text konnte sich Schumann in die Arbeit zurücktasten. Wohltätige Ruhe umgab ihn. Alle Ungelegenheiten, alle Störungen des äußeren Lebens hielt Clara sorgsam von ihm fern. So konnte sich Schumann immer mehr in sich selbst verschließen. Der Umgang mit dem Praktischen war ihm erspart; die Mitteilsamkeit, die ja nie hochentwickelt bei ihm gewesen, erlahmte dadurch mehr und mehr. Clara begünstigte dieses Sichabschließen. So wurde sie nach und nach die Vermittlerin zwischen der Welt und ihm. Das war für Schumanns Temperament,

für die Stählung seiner Lebenskraft von Schaden. Der Nachteil zeigte sich einerseits in einer immer mehr um sich greifenden Teilnahmslosigkeit den Mitmenschen gegenüber, andererseits in einer wachsenden persönlichen Reizbarkeit und Empfindlichkeit. Auch auf sein Schaffen konnte das nicht ohne Einfluß bleiben. Seine Verschlossenheit, zu der er von Jugend auf neigte, wurde jetzt zur Gewohnheit. Die Abkehr von den Fragen des praktischen Lebens machte ihn immer weniger brauchbar für die Erfordernisse eines beruflichen musikalischen Wirkens. Und gerade jetzt kam an ihn der Ruf, sein Können der heranwachsenden Generation als Lehrer und Führer nutzbar zu machen! Auf Mendelssohns jahrelanges Betreiben hin wurde die Gründung einer Musikschule in Leipzig beschlossen, und am 2. April 1843 öffnete das Leipziger Konservatorium seine Pforten. Mendelssohn hatte die Direktion inne. Bedeutende Persönlichkeiten waren für das Unternehmen gewonnen worden, und ihre Namen übten bald eine große Anziehungskraft auf die Musikstrebenden aus. „Die Musikschule nimmt einen schönen Anfang; fast täglich kommen neue Meldungen, und die Zahl der Lehrer, sowie die der Lektionen hat schon bedeutend vergrössert werden müssen," konnte Mendelssohn bereits nach wenigen Wochen rühmen. Schumann hatte in Klavierspiel, Kompositionsübungen und Partiturspiel zu unterrichten. Dem nie an den Zwang einer festgesetzten Tätigkeit Gewöhnten mußte das etwas durchaus Neues und heilsam Ablenkendes sein. Er war gezwungen, aus den Abgründen des Schaffens immer wieder aufzutauchen. So gewann seine geistige Tätigkeit ein Rückgrat, und er wurde vor dem grundlosen Versinken in seine Traumwelt bewahrt. Zudem mußte der Reiz, als Meister im Mittelpunkt eines Kreises begieriger Schüler zu stehen, auch für ihn etwas Lockendes haben. Auch der Ertrag der Stellung konnte ihm nicht gleichgültig sein. Darüber aber durfte er sich allerdings von Anbeginn keinen Illusionen hingeben: seine praktische Befähigung zum Lehrer war sehr gering. Er verstand wohl wie kein zweiter die musikalische Materie geistvoll mit der Feder zu behandeln, aber sein Mangel an Mitteilungskraft im mündlichen Verkehr war mit den Jahren zu einem Hindernis geworden. Er verstand es nicht, vermochte es nicht über sich zu bringen, von Dingen zu reden, die sich in seinem tiefsten Innern gestalteten. Hier

machte sich auch ein Mangel an Energie bei ihm bemerkbar. Das stete Sichaufraffen zur Augenblicks-Mitteilung ermüdete ihn. So mußten die Unterrichtsstunden für die Schüler wenig ergiebig verlaufen. Fehler rügte er meist nur mit einem mißbilligenden Blick und sprach fast gar nicht. „Die Musikschule macht uns allen Arbeit und Sorge, aber auch Freude. Ich habe den Klavierunterricht nur ad interim übernommen und will mir späterhin eine andere Stellung bilden. Die Zahl der Schüler beträgt jetzt gerade 40," ist im Tagebuch zu lesen.

In sein Schaffen griff die Lehrtätigkeit nicht störend ein. „Variationen für 2 Pianoforte, 2 Celli und Horn" waren die erste Frucht einer „etwas melancholischen" Stimmung des Jahres 1843. „Ich habe einen Variationenzyklus für zwei Pianoforte, zwei Violoncells und Horn geschrieben, die ich gern bald einmal hören möchte. Mendelssohn will so gut sein, eine Partie zu übernehmen. In unserem Logis wäre der Platz zu beschränkt. Ginge das vielleicht in Ihrem Magazine an einem der nächsten Tage?" schrieb Schumann Anfang März an Härtel. Die Probe fand statt. Schumann vereinfachte danach das Werk und begnügte sich mit zwei Klavieren; denn die ursprüngliche Besetzung war schwer zusammenzubringen. Bereits am 18. August kamen die Variationen, die als op. 46 gedruckt wurden, zur öffentlichen Aufführung durch Clara und Mendelssohn in einem Konzert der Frau Viardot-Garcia. Feuerlärm während des Vortrags zerstörte aber die Wirkung des Stücks. In diesem Konzert trat auch zum erstenmal der zwölfjährige Joseph Joachim vor das Leipziger Publikum, ohne jedoch besonderes Aufsehen zu erregen.

Das Hauptwerk dieses Jahres führte den Tondichter wieder auf ein neues Schaffensgebiet: das Oratorium. Schon 1841 hatte Schumann von dem poetisierenden Theologen und Jugendfreund Emil Flechsig einen Text „Das Paradies und die Peri" zur Komposition erhalten. Es war eine Übersetzung aus „Lalla Rookh" von Thomas Moore. Aber diese Dichtung war nicht ohne weiteres verwendbar. Schumann unterzog sie einer durchgreifenden Umgestaltung und Verbesserung. Dazu benutzte er auch die Ölkersche Übertragung des Gedichts. Der musikalische Stoff zog ihn mächtig an. Aber erst

1843 kam er zur Komposition. Nun ging es allerdings mit vollen Segeln. „Skizziert und instrumentiert Leipzig am 20. Februar bis 16. Juni 1843", steht auf der Partitur. Das Tagebuch verrät: „Einige Oratorien von Loewe ausgenommen, die aber meistens einen didaktischen Beigeschmack haben, wüßte ich in der Musik noch nichts Aehnliches." An Koßmaly hatte er geschrieben: „Im Augenblick bin ich in einer grossen Arbeit, der grössten, die ich bis jetzt unternommen — es ist keine Oper — ich glaube beinahe ein neues Genre für den Konzertsaal." Auch Krüger gegenüber betonte er: „Ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal — sondern für heitere Menschen — und eine Stimme flüsterte mir manchmal zu, als ich schrieb: dies ist nicht ganz umsonst, was du tust." „Die Idee des Ganzen ist so dichterisch, so rein, dass es mich ganz begeisterte." Auch Wagner hatte einmal an die Peri gedacht. Er teilte es Schumann mit: „Ich gestehe, dass Sie mich schon mit der blossen Nachricht und der Nennung Ihrer Komposition erfreut haben. Ich kenne dieses wundervolle Gedicht nicht nur, sondern es ist mir auch schon durch meinen musikalischen Sinn gefahren; ich fand aber keine Form, in welcher das Gedicht wiederzugeben sei, und wünsche Ihnen daher nur Glück, die richtige gefunden zu haben. Sie haben recht: Der Konzertsaal, wenn Ihr ihn so ausstattet wie in Leipzig, kann noch der einzige Zufluchts- und Kultusort der musikalischen Kunst werden." —

Die erste Aufführung des Werkes fand bereits am 4. Dezember 1843 im Gewandhaus statt. Im Oktober schon hatte Schumann eine Quartettprobe mit den Streichern, Solisten und einem kleinen Chor abgehalten, wobei Clara am Klavier assistierte. Danach hatten die Proben mit dem großen Chor begonnen, die Schumann, zum erstenmal dirigierend, selbst leitete. Über die erste Orchesterprobe schrieb er an Clara: „Vortrefflich ist's gegangen, und ich denke, Du wirst Ehre einlegen mit Deinem Alten. Sie waren alle recht warm, und ich ordentlich begeistert beim Dirigieren." Die Solopartien waren in guten Händen. Namentlich Frau Livia Frege, die sonst nur in ihrem Heim sang, leistete als Peri Außerordentliches. Der Erfolg war so stark, daß das Werk wenige Tage später, am 11. Dezember, zum Besten einiger Konservatoriumsschüler wiederholt werden mußte. „Der Beifall war gross, enthusiastisch aber war

er bei der zweiten Aufführung", notierte Clara. „Schon bei dem Hervortreten wurde Robert empfangen und fand auf dem Dirigentenpult einen schönen Lorbeerkranz." Auch die Musiker zögerten nicht mit ihrer Anerkennung. Mendelssohn zeigte größte Teilnahme, und Hauptmann schrieb an einen Freund: „Schumann hat eine grosse Musik, Oratorium könnte man es dem äusseren nach nennen, geschrieben und zweimal aufgeführt, was alles in allem genommen sehr schön ist; er hat sich sehr gut entwickelt aus dem unklaren Nebulismus und freut sich an bedeutender Schönheit und Einfachheit." Die Peri-Musik trug dazu bei, Schumanns Namen schnell berühmt zu machen. „Grossen Spass hat mir die Nachricht gemacht, dass sie in Newyork nächstens zur Aufführung kommt", konnte er 1848 bereits an Hiller schreiben.

Der Triumph der Peri half auch das Versöhnungswerk, das zwischen Schumann und Wieck im Gange war, beschleunigen. Schon Anfang 1843 hatte der alte Wieck bei seiner Tochter wieder angeknüpft. Die Dresdner Einsamkeit und Verbitterung fing an, ihn zu drücken. Und Clara kam ihm mit offenem Herzen entgegen. Er hatte ihr gestanden: „Ich liebe die Kunst immer noch aufrichtig und ungetrübt; folglich soll auch jetzt die Tätigkeit Deines talentvollen Mannes nicht unbeachtet und unerkannt von mir bleiben." Seiner Einladung, nach Dresden zu kommen, folgte sie bald, und Schumann legte ihrer Freude nichts in den Weg. Wieck mochte nun erkannt haben, daß Schumanns Talent doch größer war, als er gedacht hatte. Die Erfolge imponierten ihm, und er hatte den Wunsch, sich vor der Musikwelt durch eine Versöhnung mit dem von ihm so schwer Gekränkten zu rehabilitieren. Einige Tage nach den Peri-Aufführungen, als eine weitere in Dresden bevorstand, erhielt Schumann die ersten Worte von Wiecks Hand:

Lieber Schumann,

Tempora mutantur et nos mutamur in eis.
Wir können uns, der Clara und der Welt gegenüber, nicht mehr fern stehen. Sie sind jetzt auch Familienvater — warum lange Erklärung?

In der Kunst waren wir immer einig — ich war sogar Ihr

Lehrer – mein Ausspruch entschied für Ihre jetzige Laufbahn. Meiner Teilnahme für Ihr Talent und Ihre schönen und wahren Bestrebungen brauche ich Sie nicht zu versichern.

Mit Freuden erwartet Sie in Dresden

Ihr Vater

Fr. Wieck.

In Dresden wurde die offizielle Versöhnung durch eine gemeinsame Weihnachtsfeier vollzogen. Schumann konnte zwar nicht vergessen; aber das Vergeben fiel ihm seinem früheren Lehrer gegenüber nicht allzu schwer. Die Beziehungen blieben nun vorläufig freundliche und gegenseitig wohlwollende, wenn auch die rückhaltlose Herzlichkeit und das grenzenlose Vertrauen fehlen mußten.

Schumanns äußeres Leben floß jetzt in stillen Bahnen. Wie früher suchte er am Abend die Gesellschaft von Freunden, um Erholung von der Arbeit zu finden. Sie trafen sich im Poppeschen Restaurant. Zwei aus der Davidsbündlerzeit waren regelmäßige Gäste, C. F. Wenzel und der unverwüstliche Dr. Reuter. Gelegentlich fanden sich dann Gustav Nottebohm, Lorenz, Julius Becker, Günther und Whistling dazu. Auch der spätere Schumann-Biograph Wasielewski, der als Geiger in Leipzig wirkte, kam jetzt in diesen Kreis. Die andern sprachen. Schumann aber verhielt sich passiv, zuhörend, und nahm nur noch in seltenen Fällen an der Unterhaltung teil. Immer mehr verschloß er sich in sein Inneres.

Auch auf seine Beziehungen zu zeitgenössischen Künstlern färbte diese Zurückhaltung ab. In dringender Herzlichkeit hatte ihn Wagner zur Rienzi-Aufführung nach Dresden geladen. Aber Schumann kam nicht, und die Zeitschrift brachte auch keine Notiz über den ungeheuren Erfolg. „Ich gestehe, dass mich diese Nachricht sehr betrübte, da ich nicht weiss, auf wessen Teilnahme ich zählen soll, wenn ich es auf die Ihrige nicht können sollte“, klagte Wagner. Da erschien in der Zeitschrift eine anonyme, von Ferdinand Heine herrührende Besprechung des Rienzi. Schumann meinte, seiner Pflicht nachgekommen zu sein, erhielt aber nun von Wagner die Partitur des Fliegenden Holländer zur Kenntnis. Daß er darin

manches fand, was nach — Meyerbeer schmeckte, erregte allerdings Wagners höchsten Unmut. Jedoch war der Dresdner Hofkapellmeister zu klug, um mit Schumann deshalb zu brechen. Denn noch brauchte er die Journale für die Verbreitung seines Namens. Noch einmal trat F. Heine anonym für ihn in der Neuen Zeitschrift für Musik ein. Dann erfolgte im Mai 1844 der große Umschwung mit Schladebachs antiwagnerischem Artikel „R. Wagner und Mozart". Schumann war ja nie persönlich für Wagners Schaffen eingetreten. Fühlte auch keine Veranlassung, Schladebachs Vorstoß zu verhindern. Denn Wagners Aufschwung fällt bereits in die Zeit, wo Schumann nur noch voller Zurückhaltung schrieb und durch das eigene Schaffen und die Ausprägung klassischer Gesinnung von der früheren begeisterungsvollen Anerkennung neuer Talente Abstand nahm. Zudem war ihm der Mensch Wagner in seiner selbstbewußten Art wenig sympathisch, und da Mendelssohn und Clara ebensowenig für Wagner waren, vermochte der aufstrebende, neue Bahnen suchende Musikdramatiker keine wärmere Regung in ihm zu erwecken.

Alle Leidenschaft ergoß Schumann nun einzig in das eigene Schaffen; aber sie war gebändigt und von reiferer Art. Er selbst sagt es in einem Brief an Koßmaly, wo er über seine früheren Klavierwerke spricht: „Es sind meistens Widerspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist wohl auch jetzt noch so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe." Die Lebensbedingungen waren ja nun auch andere geworden und das Verantwortlichkeitsgefühl ins Ungemessene gesteigert. Aber trotz der tiefen künstlerischen Durchbildung seiner neuen Werke, trotz ihren Erfolgen bei Aufführungen, trotz ihrer so gar nicht revolutionären Gewandung und trotz Schumanns einflußreicher Stellung bildete das Schaffen eine nur geringe Einnahmequelle. Die Zeitschrift hatte er arg vernachlässigt, so daß auch durch sie nichts zu gewinnen war. Da ist die besorgte Tagebuchnotiz wohl zu verstehen: „Wir verbrauchen mehr als wir verdienen." Man mußte auf eine große Einnahme sinnen, und wie selbstverständlich tauchte nun der seinerzeit verworfene Plan einer Konzertreise nach Rußland wieder auf.

Dieses Vorhaben hatte den früheren „Schrecken" für Schumann nun einigermaßen verloren. Immer hatte er betont, wie „ungern er aus seinem stillen Kreise" scheide. Jetzt war er zu Opfern bereit. Mendelssohn hatte gehörig auf ihn eingewirkt, und eine gewisse Zwangslage pekuniärer Art bestand auch. So hieß es denn, von der Ausführung künstlerischer Pläne, die ihn stark bewegten, vorläufig Abstand zu nehmen. Im November, nach der Peri-Komposition, hatte er notiert: „Eine Oper soll das nächste sein und ich brenne darauf." Immerhin hoffte er auch, auf der Reise nicht ganz ohne Muße zu sein. Die Vorbereitungen waren bald getroffen, die Kinder bei Verwandten in Schneeberg untergebracht, und am 25. Januar 1844 ging es über Berlin dem Zarenreich entgegen. Clara hatte unterwegs trotz allen Reisebeschwerlichkeiten fleißig die Tasten zu rühren. Königsberg und Tilsit waren die letzten deutschen Stationen. In Rußland fing es gut an. „Sonntag in Mitau, Montag und Dienstag in Riga, Mittwoch wieder in Mitau und Donnerstag das letzte Konzert in Riga." Als der Musikhunger der Kurländer befriedigt war, ging die Reise bei 15 Grad Kälte über Dorpat nach Petersburg. In Dorpat war der Enthusiasmus ungeheuer. Clara gab drei Konzerte und wurde durch eine Serenade des Sängerchors geehrt, während Robert krank das Bett hüten mußte. Petersburg wurde im März erreicht. Der Hauptstadt wurden vier Wochen gewidmet. Aber zur Arbeit kam Schumann auch hier nicht, und so übernahm er es, Wieck ausführlich über die künstlerischen Erfolge zu informieren:

„Clara hat vier Konzerte gegeben und bei der Kaiserin gespielt; wir haben ausgezeichnete Bekanntschaften gemacht, viel Interessantes gesehen, jeder Tag brachte etwas Neues. — Einen Hauptfehler hatten wir gemacht: wir sind zu spät hier angekommen. In einer grossen Stadt will es viele Vorbereitungen; Alles hängt hier vom Hof und der haute volée ab, die Presse und die Zeitungen wirken nur wenig. Dazu war Alles von der italienischen Oper wie besessen. Die Garcia hat ungeheures Furore gemacht. So kam es denn, daß die beiden ersten Konzerte nicht voll waren, das dritte aber sehr, und das vierte (im Michaelistheater) das brillanteste. Während bei andern Künstlern, selbst bei Liszt, die Teilnahme immer abgenommen, hat sie bei Clara sich immer gesteigert,

und sie hätte noch vier Konzerte geben können, wenn nicht die Charwoche dazwischen gekommen und wir doch auch an die Reise nach Moskau denken müssen.

Unsere besten Freunde waren natürlich Henselt's, die sich unserer mit aller Liebe angenommen, dann aber und vor Allem die beiden Wielhorsky's, zwei ausgezeichnete Männer, namentlich Michael eine wahre Künstlernatur, der genialste Dilettant, der mir je vorgekommen, — beide höchst einflussreich bei Hof und fast täglich um Kaiser und Kaiserin. Auch an dem Prinzen von Oldenburg (Kaisers Neffe) hatten wir einen sehr freundlichen Gönner, wie an seiner Frau, die die Sanftmut und Güte selbst ist. Sie führten uns gestern selber in ihrem Palais herum. Auch Wielhorsky's erzeigten uns eine grosse Aufmerksamkeit, indem sie uns eine Soirée mit Orchester gaben, zu der ich meine Symphonie einstudiert hatte und dirigierte. Ueber Henselt mündlich; er ist ganz der Alte, reibt sich aber auf durch Stundengeben. Zum Oeffentlichspielen ist er nicht mehr zu bringen; man hört ihn nur beim Prinzen von Oldenburg, wo er auch einmal in einer Soirée die zweiflügeligen Variationen von mir mit Clara spielte.

Kaiser und Kaiserin sind sehr freundlich mit Clara gewesen; sie spielte dort gestern vor 8 Tagen im engen Familienkreise zwei ganze Stunden lang. Das Frühlingslied von Mendelssohn ist überall das Lieblingsstück des Publikums geworden: Clara musste es in allen Konzerten mehrmals wiederholen; bei der Kaiserin sogar 3mal. Von der Pracht des Winterpalastes wird Ihnen Clara mündlich erzählen; Herr von Ribeaupierre führte uns vor einigen Tagen darin herum; das ist wie ein Märchen aus Tausend und Einer Nacht."

Die zweite Hauptstadt Rußlands, Moskau, wurde am 10. April erreicht. Auch hier hielten sie vier Wochen aus, trotzdem die öffentlichen Konzerte Claras wenig ertragreich waren und nur der kunstsinnige Adel großes Entgegenkommen zeigte. Schumann wurde immer unzufriedener. Schon in Dorpat hatte ihn das Leiden gequält. „Rheumatische Beschwerden mit Angsterscheinungen" erzeugten „trübste Melancholie". In Moskau kamen „heftige Schwindelanfälle" dazu. Verstärkt wurde das körperliche Übelbefinden noch durch eine seelische Reizbarkeit, die sich in seiner peinlichen Stel-

lung als Gatte einer berühmten, gefeierten und umschwärmten Künstlerin ständig neue Nahrung holte. „Kränkungen kaum zu ertragen und Claras Benehmen dabei!“ notierte er. Um so stärker empfand er das Mißbehagen, als die schöpferische Tätigkeit, die sich in Dorpat noch zur flüchtigen Skizzierung der Schlußszene seiner Faustmusik aufzuraffen vermochte, im weiteren Verlauf der Reise gänzlich erlahmte. In Moskau war der geheimnisvolle Kreml das Ziel seiner einsamsten Spaziergänge. Aber kein Klang gestaltete sich in seinem Innern. Nur einige Gedichte, „die man nicht ohne schmerzliche Erschütterung lesen könne“, brachte seine seelische Not zustande. Immer empfindlicher verdüsterte sich sein Temperament; immer unheimlicher wurde es ihm.

Endlich konnte er Rußland hinter sich lassen. Am letzten Mai war die Schumannsche Familie wieder in der Leipziger Behäbigkeit. „Wir konnten uns noch lange gar nicht recht an Leipzig gewöhnen, alles kam uns so öde, so leer vor, trotzdem wir doch in unserer alten Häuslichkeit wieder waren und unsere Kinder wieder hatten. Dazu kam Roberts immerwährendes Unwohlsein, was eigentlich die ganze Reise dauerte, doch immer zurückgehalten war“, schrieb Clara später ins Tagebuch. Der Geist wollte aber über den geschwächten Körper triumphieren. Die Opernfrage ließ Schumann keine Ruhe: Byrons Korsar sollte ihm als Sujet dienen, und Dr. Marbach übernahm die Bearbeitung des Textes. Tatsächlich nennt das Kompositionsverzeichnis „Chor und Arie zu Byrons Korsar“; ob aber Schumann je das vollständige Textbuch in den Händen gehabt hat, ist zweifelhaft. Die Hauptkraft wurde jedoch während dieses Jahres der Musik zu Goethes Faust für Soli, Chor und Orchester gewidmet. Sie gewann nur langsam Gestalt; qualvolle Tage der Erschlaffung unterbrachen die Arbeit immer wieder.

Inzwischen war das Verhältnis Schumanns zur Neuen Zeitschrift für Musik unhaltbar geworden. Seit seiner Wiener Reise war ihm das Blatt eine Last gewesen, um so drückender, je mehr ihn das eigene Schaffen in Anspruch nahm. „Die Redaktion der Zeitung kann nur Nebensache sein“, hatte er schon 1840 Keferstein anvertraut. Und ein Jahr darauf sondierte er bei Koßmaly: „Hätten Sie Lust, später einmal meine Stelle bei der Zeitung einzunehmen —

als ordentlicher Redakteur — ich ziehe später in eine grössere Stadt und wünschte das von mir gegründete Institut von guten Händen verwaltet." Immer mehr sank sein tätiges Interesse und damit die Zeitschrift selbst. Im Juni 1844 wurde es endlich ernst. Die Abneigung gegen literarische Arbeit hatte ihren Höhepunkt erreicht; die Krankheit raubte ihm noch mehr den Mut. So übernahm Oswald Lorenz vorläufig die Redaktion, bis die Zeitschrift Anfang 1845 in den Besitz Fr. Brendels überging.

Schrittweise waren die Faustszenen gediehen. Währenddessen hatte aber das Leiden heimlich weitergeschwelt. Jetzt brach es heftiger hervor. Aber Schumann wollte sich nicht aus seiner Faustmusik reißen lassen. „Mit Aufopferung der letzten Kräfte" arbeitete er. „Eine gänzliche Abspannung der Nerven, die ihm jede Arbeit unmöglich machte", war die Folge. Er brach zusammen. Empfindlich traf ihn dazu die Nachricht, daß man über ihn hinweg nach Mendelssohns Scheiden Niels W. Gade zum Dirigenten der Gewandhauskonzerte berufen hatte. „Seit Mendelssohn von Leipzig weg ist, will es uns auch musikalisch nicht mehr behagen", hatte er im Tagebuch notiert. Nun kam die Kränkung dazu, um ihm Leipzig vollends zu verleiden. Eine Harzreise im September vermochte ihn nicht zu zerstreuen. Sein Zustand wurde immer bedenklicher, so daß er „kaum über das Zimmer ohne grösste Anstrengung gehen konnte". Man suchte weitere Ablenkung, und eine Reise nach Dresden erschien günstig. „Wir hofften, die andere Gegend, andere Menschen sollten wohltätig auf Robert wirken". Aber „die Fahrt war schrecklich, Robert dachte, es nicht überstehen zu können". Clara zitterte. „Robert schlief keine Nacht, seine Phantasie malte ihm die schrecklichsten Bilder aus, früh fand ich ihn gewöhnlich in Tränen schwimmend, er gab sich gänzlich auf". Das war die Dresdner Erholungsreise. Aber sein Zustand besserte sich doch, und nun faßte er plötzlich den Entschluß, dauernd in Dresden zu bleiben. Eine hübsche Wohnung war schnell gefunden, und der Gedanke an neue Lebensverhältnisse wirkte belebend und anregend auf Schumanns Gesundheitszustand. Der Abschied von Leipzig, der künstlerischen Heimat, mußte aber gründlich geschehen. Am 5. Dezember spielte Clara im Gewandhaus Beethovens Es-dur-Konzert, und drei Tage später fand noch eine Matinee statt, bei der Schumanns Es-dur-

Quartett die erste Aufführung erlebte und dem Scheidenden, dem großen Anreger der Leipziger Musikwelt, zu den alten noch manchen neuen Verehrer erwarb.

In Leipzig hatte sich der heißblütige, enthusiastische Davidsbündler zum zielsicheren Meister entwickelt. Mehr als ein Jahrzehnt von Wollen und Wagen, Wirken und Vollbringen lag hier hinter ihm. Seine Triebkraft nach oben hatte viel erreicht. „In diesem von der Natur so stiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutsche Musik, daß es sich, ohne für unbescheiden zu gelten, neben den reichsten und grössten Frucht- und Blütengärten anderer Städte sehen lassen darf." Schumann, der dies stolz verkündete, hatte sein Teil dazu beigetragen. Er war einer der besten Führer zur Höhe gewesen, und sein stürmischer Jünglingsdrang hatte Laschheit und Gleichgültigkeit vertilgt. Der Meister mußte nun von dieser liebgewordenen Stätte scheiden. Ihn rief der Genius weiter; denn er hatte noch mehr als eine Höhe zu überwinden.

WERK UND WELT

1844 bis 1850

Das Dresden der vierziger Jahre hielt einen Vergleich mit Leipzig als Musikstadt nicht aus. Zwar hatte Carl Maria von Weber vor zwei Jahrzehnten hier segensreich gewirkt. Aber danach war eine lange Periode der Erschlaffung eingetreten. Nun hatte gerade Richard Wagner als Hofkapellmeister sich die zukunftsfrohe Aufgabe gestellt, „Webers Werk fortzusetzen, d. h. Dresden musikalisch emanzipieren zu helfen, dem Philisterismus übers Ohr zu hauen, den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden und somit seine Stimme geltend zu machen". Das war nicht leicht, und er hatte bald den heimlichen und offenen Widerstand zu fühlen, der sich dem Aufstrebenden entgegenstellt. Der unbedeutende Reißiger wurde der erklärte Liebling der musikalischen Philisterschaft, und das Parteiwesen trieb bald seine schönsten Blüten. In dieses Trei-

ben kam Robert Schumann, gerade als Wagner mit der Überführung der Leiche Webers von London nach Dresden und der feierlichen Beisetzung ein nationales und künstlerisches Glaubensbekenntnis abgelegt hatte. Was hätte der Davidsbündler Schumann hier zu wirken, zu schwärmen und zu kämpfen gefunden! Aber der Romantiker kam aus Leipzig als ein kranker, verdüsterter, ruhesuchender Mann, dessen erster Wunsch es war, dem Tagesgetriebe fernzubleiben. Leipzig hatte die Kräfte seiner heißblütigen Kämpfernatur in Anspruch genommen. Nun wollte er nur noch mit anderen Waffen als der polemischen Feder den Streit für die Kunst führen: mit seinem künstlerischen Schaffen.

Mit dem stattlichen Aufgebot von fünfzig Werken zog der Ex-Zeitschriftler in Dresden ein. Aber der Klang seines Namens war nicht überwältigend. In Leipzig hatte er eine Rolle gespielt; sein kritischer Einfluß vor allem hatte ihm einen Platz an der Sonne gesichert, wenn sich auch der Komponist hauptsächlich nur durch Mendelssohns und Claras Eintreten Geltung verschafft hatte. Die Zeitschrift hatte ihm Liebe und Haß, Freundschaft und Gegnerschaft gebracht, stark und leidenschaftlich wie bei allen Großen. Lehrreich und interessant zugleich ist da eine pamphletische Epistel gegen ihn, als er Meyerbeers Hugenotten scharf und unzweideutig abgelehnt hatte. Ein Anonymus schrieb für viele gekränkte Neidlinge: „Mein guter Herr Robert Schumann, da werden Sie noch viel musikalische Zeitungsmakulatur liefern müssen, da mögen Sie noch zehn Jahre fort und fort deutschdümmeln, da müssen Sie noch viele jeanpaulisierende Wortknüppel für den Setzerkasten in den kritischen Urwäldern auflesen und noch manchen Wagen voll romantischer Stilstoppeln von dem musikalisch-kritischen Brachfelde in die Scheune ziehen, bis es Ihnen gelingen wird, den Namen Meyerbeer da hinabzuziehen, wo Sie ihn eigentlich zu sehen wünschten. Sie sind ein gutes, frommes Eusebius-Gemüt, Herr Robert Schumann, aber lassen Sie den Hass gegen Meyerbeer! Sie blamieren sich schrecklich damit! Wozu die Feder eingetaucht in Bitterkeiten oder in bittern Schnaps, wenn sie über Meyerbeer schreiben soll? Mendelssohn-Bartholdy steht auch ohne diese Ihre Diatriben gegen Meyerbeer gross da! Bedenken Sie, Herr Robert Schumann, dass, wenn Sie einmal die Augen zugedrückt haben, niemand mehr von Ihnen

in der weiten Welt, nicht einmal in Kleinzschocher sprechen wird, Meyerbeer hingegen wahrscheinlich sogar die Existenz Ihrer musikalischen Zeitung überleben dürfte. Wenn die Leute in Eutritzsch oder Paris Ihre Schmähungen gegen Meyerbeer zufälligerweise in die Hände bekommen, Herr Robert Schumann, so müssen sie der Ueberzeugung sein, dass aus Ihnen der verunglückte Kompositeur, dessen verworrene Klavierkompositionen keinen Abgang finden, der Teufel des Neides seine verspottende Zunge gegen den Kompositeur der Hugenotten herausstreckt! Das ist die schwache Seite der sogenannten ‚gelehrten Musikbeurteiler', die auch komponieren wollen, aber an Ueberfluss des Gedankenmangels laborieren, dass sie, wenn einmal eine grossartige Erscheinung in der Kompositionswelt hervortritt, diese als einen lächerlichen Popanz, als ein gauklerisches Schemenbild erklären wollen. Herr Robert Schumann möchte so gern den deutschen Berlioz in Duodezformat spielen! Aber dazu fehlt ihm noch alles! Geist, Tiefe der kritischen Anschauung, Ausdrucksgrazie und Weltton!" Das war einige Jahre vor der Übersiedelung nach Dresden.

Im allgemeinen war ihm, wie wir sahen, die Kritik in den Fachblättern wenig entgegengekommen. Seinen Enthusiasmus im Eintreten für andere besaß kein zweiter, der in Deutschland die Feder für Musik führte. Deshalb kannte man ihn als Komponisten so wenig. Webers „Cäcilia", Castellis „Anzeiger" und Rellstabs „Iris" waren sparsam mit ihrem Lob. Die „Iris" war übrigens schon 1842 erloschen, und Schumann widmete Rellstab, dem „oft starren aber redlichen und ehrenwerten Mann" ein paar angenehme Worte. Schwiegen die Zeitungen, so spielten auch die Künstler wenig von Schumann, und das Publikum kaufte die Werke nicht. Kein Wunder, daß auch die Verleger immer zurückhaltend waren und Schumann manchen Kampf mit ihnen auszufechten hatte. Da mußte er bisweilen seine Würde deutlich wahren. So bei Hofmeister, dem er einmal schrieb: „Ich habe lachen müssen, wie Sie mich den Komponisten beigesellen möchten, die auf Bestellung arbeiten. Ebensowenig kömmt es Ihnen zu, Parallelen zwischen mir und andern Komponisten zu ziehen, um die man Sie nicht gefragt hat. Sie verkennen Ihre Stellung zu mir, und ich verbitte mir ein für allemal Ratschläge und Zumutungen, die mir ein gutes Gedächtnis an Ver-

gangenes noch unpassender erscheinen lässt.“ Solch heftiges Aufbegehren war zuweilen nötig, um Zudringliche in die Schranken zu weisen. Im allgemeinen war Schumann einem tatkräftigen Eintreten für sein eigenes Schaffen abhold, namentlich je mehr die Scheu vor der Öffentlichkeit und ihrer weihelosen Gesinnung von ihm Besitz nahm. Durch einen starken, bewußten Schönheitskultus in seinem Heim wurde er dem Kunstgetriebe, in dem das Flache triumphierte, entfremdet. Für seine Tiefe hatte man noch kein Schlagwort, das man als Senkblei nützen konnte. So stand er als Fremder, Unerkannter auf seinem Posten, um seine Zeit zu erwarten.

Eine starke Unzufriedenheit hatte ihn aus Leipzig getrieben. Wollte er von dem unmusikalischeren Dresden einen Aufschwung erhoffen, so mußten auch die neue Umgebung, neue Menschen und Gedanken anregend auf ihn wirken. Dem war aber zunächst nicht so. Die Faustmusik hielt ihn ganz in ihrem Bann; die Nerven rissen, aber der Schaffensgeist drängte in ihm. Und immer tiefer wurde das Dunkel der Kraftlosigkeit. Ein erschütterndes Dokument aus dieser Zeit der Faustgedankenqual ist der Bericht seines Arztes Dr. Helbig: „Sobald er sich geistig beschäftigte, stellten sich Zittern, Mattigkeit und Kälte in den Füssen und ein angstvoller Zustand ein mit einer eigentümlichen Todesfurcht, die sich durch Furcht vor hohen Bergen und Wohnungen, vor allen metallenen Werkzeugen (selbst Schlüsseln), vor Arzneien und Vergiftungen zu erkennen gab. Er litt dabei viel an Schlaflosigkeit und befand sich in den Morgenstunden am schlechtesten. Da er an jedem ärztlichen Rezepte so lange studierte, bis er einen Grund gefunden hatte, die ihm vorgeschriebene Arznei nicht einzunehmen, so verordnete ich kalte Sturzbäder, welche auch seinen Zustand so weit verbesserten, dass er wieder seiner gewöhnlichen (einzigen!) Beschäftigung, der Komposition, nachhängen konnte. Da ich eine ähnliche Gruppe von Krankheitszufällen mehrmals bei solchen Männern, namentlich bei Expeditionern beobachtet hatte, welche im Uebermass mit einer und derselben Sache (stetem Addieren usw.) beschäftigt waren, so führte dies zu dem Rate, dass Schumann sich mindestens zeitweis mit einer Geistesarbeit anderer Art, als Musik, beschäftigen und zerstreuen möge. Er wählte selbst bald Naturgeschichte, bald Physik usw., stand aber schon nach ein bis zwei Tagen davon ab und hing, er

mochte sein wo er wollte, in sich gekehrt, seinen musikalischen Ideen nach."

Die treubesorgte Clara tat ihr Möglichstes, um die Wolken zu zerstreuen. Aber das Brachfeld der Phantasie trieb keine Früchte. Ins Uferlose ging die Melancholie. Schwer stöhnt es in einem Brief an Krüger auf: „Sie wissen vielleicht gar nicht, wie sehr krank ich war an einem Nervenleiden, das mich schon seit einem Vierteljahr heimgesucht, so dass mir vom Arzte jede Anstrengung, und wärs nur im Geist, untersagt war. Jetzt geht es mir etwas besser; das Leben hat wieder Schimmer; Hoffnung und Vertrauen kehren allmählich wieder. Ich glaube, ich hatte zu viel musiziert, zuletzt mich noch viel mit meiner Musik zum Goetheschen Faust beschäftigt — zuletzt versagten Geist und Körper den Dienst . . . Musik konnte ich in der vergangenen Zeit gar nicht hören, es schnitt mir wie mit Messern in die Nerven." Trüb und trüber wurde das Leben: „Noch immer bin ich sehr leidend und oft mutlos. Arbeiten darf ich gar nicht, nur ruhen und spazieren gehen — und auch zum letzten versagen mir häufig die Kräfte!" So lag der Anfang des Jahres 1845 in schwärzestes Dunkel gehüllt. Erst der Frühling brachte auch in die Schöpferseele Schumanns neues Knospen und Treiben, neuen Sonnenschein. Und rückblickend atmet er auf: „Die Zeit, wo Du nichts von mir gehört hast, war eine schlimme für mich. Ich war oft sehr krank. Finstere Dämonen beherrschten mich. Jetzt geht es etwas besser; auch zur Arbeit komme ich wieder, was mir monatelang ganz unmöglich war." Die Unternehmungslust flammte auf. Das Beethovenfest in Bonn reizte ihn zur Teilnahme, und frohlockend kündigte er Mendelssohn seinen Besuch in Frankfurt an. Aber auf der Reise packte ihn die Krankheit bald wieder. „Leider bekam mir das Reisen, das ununterbrochene Fahren so schlecht, dass wir vorzogen, nur einige kürzere Touren durch Thüringen zu machen und die Reise an den Rhein ganz aufzugeben. Seit einigen Tagen sind wir denn wieder zurück und es geht mir jetzt auch um vieles besser", erfuhr der Verleger Härtel. Merkwürdig hartnäckig lastete die Krankheit auf ihm. Das Schreiben war ihm eine außerordentliche Anstrengung. Frühe Morgenspaziergänge, die ihm der Hofrat Carus geraten hatte, schlugen zwar gut an; aber das „geheimnisvolle Leiden schien immer zu entfliehen, wenn der Arzt es anpacken wollte". In

einem Brief an Mendelssohn steht es: „Ich will leider immer noch nicht zu meiner ganzen Kraft wieder kommen, jede Störung meiner einfachen Lebensordnung bringt mich noch ausser Fassung und in einen krankhaften, gereizten Zustand." „Wo Lust und Freude ist, da muss ich noch fern stehen", fügt er traurig hinzu.

Die Dresdener Musikwelt wußte das Glück, ein Künstlerpaar wie Robert und Clara Schumann für sich zu besitzen, zunächst wenig zu schätzen. Man war nicht leipzigerisch gesinnt; man nahm einen oft das Groteske streifenden Schlendrian in der Ausübung der Musik als etwas Gegebenes hin und rückte argwöhnisch von dem reformsüchtigen Feuerkopf Wagner ab, der die Ruhe zu stören drohte. Mendelssohns „Elias" führte man ärmlich und erbärmlich mit schlechten Solisten und — Klavierbegleitung auf. Das war in der Singakademie unter Schneiders Leitung. Vor den Klassikern hatte man keinen Respekt. Ferdinand Hiller, der einzige, mit dem Schumann „ein ordentliches Wort über Musik sprechen konnte", nahm es mit den Meisterwerken nicht so genau. Wie groß die allgemeine Stumpfheit und Borniertheit ging, zeigte sich bei dem Versuch, Abonnementskonzerte einzuführen. Schumann berichtete an Mendelssohn: „Mit der Kapelle ist nichts anzufangen und ohne sie auch nichts. Der Zopf hängt ihnen hier noch gewaltig. So will die Kapelle in Extrakonzerten nie Beethovensche Symphonien spielen, weil das ihrem Palmsonntagkonzert und Pensionsfond schaden könnte." Für das Neue gar war hier überhaupt kein Raum. Es mußte sich erst schrittweis den Boden erringen. Hiller brachte die Abonnementskonzerte auch wirklich für einige Jahre zustande; aber an der Gleichgültigkeit der Dresdener schliefen sie danach wieder ein. „Alle Jahre eine Symphonie von Beethoven und dazu Verzierungen der Kapelle ad libitum — das geht nicht mehr", klagte Schumann.

Einer war in Dresden, der Schumann mehr hätte sein können — Richard Wagner. Aber eine persönliche Antipathie auf seiten Schumanns stand zwischen ihnen. Wagners laute Art war ihm recht zuwider. Wagner „besitzt eine enorme Suade, steckt voller sich erdrückender Gedanken; man kann ihm nicht lange zuhören," gesteht Schumann. Das Chaos in dem Tannhäuser-Komponisten bedrängte ihn. Stets mischte sich Anerkennung mit Abneigung: „Wagner ist

ein poetischer und überdem gescheuter Kopf; aber über das eigentlich Musikalische sucht er in seinem Urteil hinwegzukommen." Wagner bemühte sich dagegen eifrig um Schumann. Er sah immer noch den zukunftsstürmenden Davidsbündler in ihm und wollte ihn gern aus dem Bannkreis Mendelssohns locken. Schumann aber blieb kühl. So sah sich ihr Verkehr kollegialisch, ja freundschaftlich an. Wagner wenigstens gibt es in seiner Selbstbiographie zu: „Schumann kannte ich bereits von Leipzig her; wir hatten ungefähr gleichzeitig unsere musikalische Laufbahn begonnen; für die früher von ihm redigierte Neue Zeitschrift für Musik hatte ich zu verschiedenen Zeiten kleine Aufsätze, zuletzt einen grösseren über das Stabat mater von Rossini aus Paris geliefert. Zu einer Konzertaufführung im Theater war er mit seinem Paradies und Peri berufen worden: sein ganz eigentümliches Ungeschick im Dirigieren hatte bei dieser Gelegenheit meine Teilnahme für den tiefsinnigen, energischen Musiker, dessen Werk mich sehr ansprach, in besonderer Weise tätig gemacht. Entschiedenes Wohlwollen, freundschaftliche Zutraulichkeit herrschte zwischen uns."

Schumann war einer der ersten, der die Tannhäuser-Partitur zum Geschenk erhielt. Zunächst urteilte er durchaus ablehnend in einem Brief an Mendelssohn: „Er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut und hintereinander wegschreiben und denken. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möcht er nun gern — zu spät! — Die Musik ist um kein Haar besser als Rienzi, eher matter, forcierter!" (Das ganze kommende Elend der Wagner-Nachfolge mit ihrem Mangel an künstlerischem, satztechnischen Können und Feingefühl, — den komponierenden Dilettantismus, — sah Schumann damals voraus.) Endlich, zur fünften Tannhäuser-Aufführung fand auch er sich im Theater ein. Und nun war der lebendige Eindruck des Werkes doch ein anderer. Ehrlich bekannte er Mendelssohn: „Ich muss manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen." Nun sah er im Tannhäuser „Tiefes, Originelles" und einen „genialen Anstrich"; während die gute Clara ängstlich und kleinlich auf ihrer Abneigung beharrte.

Die Wege Schumanns und Wagners waren eigentlich von vornherein geschieden, trotz manchen engen Berührungen, wie ihrer deutschen Gesinnung und ihren romantischen Kunstanschauungen. Aber Schumann wies im künstlerischen Schaffen der Phantasie, der Inspiration die erste Stelle zu. Wagner dagegen hielt die Reflexion für überlegen; aus ihm sprach mehr der Denker, der philosophisch geschulte. In ihren Schriften prägt sich stark und unzweideutig ihre Grundverschiedenheit aus. Bei Schumann herrscht die poetische Verklärung vor; Wagner ist der konstruierende Theoretiker. Persönliche Sympathie hätte solche Kluft überbrücken können. Aber während Schumann sich über Wagners „Geschwätzigkeit" beklagte, wunderte sich Wagner immer wieder über den „sonderbaren wortkargen Menschen". Und unter der Maske höflicher Verkehrsformen schwelte die unüberwindliche Antipathie.

Außer auf gelegentlichen gemeinschaftlichen Spaziergängen trafen Schumann und Wagner des öfteren in dem Hillerschen Künstlerkränzchen zusammen. Hier fanden sich einige in Dresden ansässige Künstler zum abendlichen Gedankenaustausch ein, die Maler Bendemann und Hüber, der Bildhauer Rietschel, der Dichter Reinick und der Mediziner Carus; die Musik war durch Schumann, Wagner und Hiller vertreten. Schumanns in sich gekehrte Natur verleugnete sich auch hier nicht. Er trat selten aus seiner schweigenden Zurückhaltung heraus. Eines Abends brachte Wagner dem Kreis seine Lohengrin-Dichtung. Schumann notierte im Tagebuch: „Wagner hat uns zu unserer Ueberraschung gestern seinen neuen Operntext vorgelegt, Lohengrin — zu meiner doppelten, denn ich trug mich schon seit einem Jahr mit demselben, oder wenigstens einem ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde herum — und muss ihn nun in den Brunnen werfen. Den meisten gefiel der Text ausnehmend, namentlich den Malern." Opernpläne begleiteten Schumann ja unausgesetzt.

Der äußerliche gesellschaftliche Verkehr Schumanns bewegte sich in bescheidenen Bahnen. Dann und wann kam ein auswärtiger Musiker, der Dresden berührte; so der junge Pianist Hans von Bülow, der ihm sehr gefiel, oder Niels W. Gade, „eine schöne kräftige Natur", dessen Anschauungen sehr mit den seinen harmo-

nierten. Der Verkehr mit seinem in Dresden ansässigen Schwiegervater Wieck, der nun eine andere Tochter, Marie, zum Konzertstern dressierte, konnte ihn wenig reizen. Rasch trat eine starke Entfremdung nach der vorjährigen formellen Versöhnung ein. Wieck kehrte immer noch seine bösartigen Seiten hervor und brachte dadurch stets Dissonanzen in das Zusammenleben. Mit wirklicher Genugtuung und Freude erfüllten Schumann aber die freundlichen Beziehungen, die er mit der musikalisch hochgebildeten Witwe Carl Maria von Webers unterhalten konnte.

Jedoch alles Gesellige vermochte nur mühevoll über die wehen Stunden hinwegzuhelfen, in die ihn die Krankheit stürzte. Das schleichende Übel, dem er nicht auf die Spur kommen konnte, zerriß ihm das kostbare Gewebe der Gedanken. Ohnmächtig mußte er wochenlang die Tage verstreichen lassen, während ihn die Schaffenslust quälte. „Roberts Nervenübel will noch immer nicht weichen," hatte Clara im Mai 1845 notiert. Aber der Genius rang den wenigen gesunden Stunden Bewundernswertes ab. Studien im strengen Satz füllten die Schaffenspausen aus, und es ist rührend zu sehen, wie der Meister auf der Höhe seines Könnens Stufe um Stufe den steilen Anstieg zum letzten Gipfel emporklimmt, unter Mühen und Beschwerden und in — Bescheidenheit. „Bachen ist nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist inkommensurabel," gesteht Schumann einmal. Mit leidenschaftlicher Intensität, mit seinem immer wieder gezeigten stürmischen Eifer trieb er seine polyphonen Studien, um die spielende Meisterschaft in der Kontrapunktik zu erringen. Vier Fugen für das Pianoforte, op. 72; Studien, op. 56, für den Pedalflügel, ein wenig verbreitetes Instrument, das am Leipziger Konservatorium zur Vorbereitung für die Orgelschüler eingeführt war; Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel, op. 60; Skizzen für den Pedalflügel, op. 58; das sind die Früchte seiner Mühen. Die Meisterschaft war nun vollkommen, und mit freudigem Stolz konnte Schumann bekennen: „Es ist mir selbst eigentümlich und wunderbar, dass fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern heranbildet, die Eigenschaften für mannigfache kontrapunktische Kombinationen mit sich bringt, ohne dass ich im Entferntesten auch nur daran denke, Themen zu formieren, welche die Anwendung des strengen Styles in dieser oder jener

Weise zulassen. Es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion und hat etwas Naturwüchsiges."

Prüfend übersah er Vergangenes. Die Partitur von op. 52 ließ ihn nicht ruhen. „In der Ouvertüre, Scherzo und Finale hab ich geändert, das letzte ganz umgearbeitet — es scheint mir jetzt viel besser," schrieb er an Mendelssohn. Und auch ein anderes Werk lockte ihn zur Vollendung. Das Allegro affetuoso, op. 48, für Klavier und Orchester hatte er immer schon veröffentlichen wollen. Aber die Verleger hatten die Partitur stets abgelehnt. Nun fügte er diesem Allegrosatz noch ein Intermezzo und ein Rondo-Finale an. Das einzige Klavierkonzert in a-moll war fertig. Jetzt griffen Breitkopf & Härtel zu. Am Neujahrstag 1846 erklang es zum erstenmal im Leipziger Gewandhaus, mit Clara am Flügel, und trat seinen Weg in die Unsterblichkeit an. Einen ungeheuren Aufschwung nahm das Schaffen aber noch in den letzten Tagen von 1845. Schon im Sommer hatte Schumann an Mendelssohn geschrieben: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C) ich weiss nicht, was daraus werden wird." Es waren die Keime der großen C-dur-Symphonie, vom 12. bis 28. Dezember in der Skizze hingeworfen. Aber immer noch drückte das Leiden auf ihn. Schumann bekennt: „Ich skizzierte sie, als ich physisch noch sehr leidend war; ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat, und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft widerspenstig." Im Februar 1846 begann Schumann mit der Instrumentierung seiner Dritten Symphonie. Mußte jedoch die Arbeit bald unterbrechen. Seine Gehörnerven waren derart überreizt, daß er ein fortwährendes Brausen und Klingen in den Ohren fühlte. Er siedelte nach Maxen bei Dresden über, um Erholung und Ruhe zu finden. Aber hier wurde sein Zustand noch bedenklicher. „Er kann es nicht überwinden, dass er immer den Sonnenstein sehen muss", notierte Clara im Tagebuch. Schumann war nahe am Verzweifeln durch den ständigen Anblick der Irrenanstalt. Endlich, im Hochsommer, fand er Linderung durch eine Reise nach Norderney, die ihn erheblich kräftigte. Rasch war die Partitur der C-dur-Symphonie fertiggestellt. „Wenn die Notenschreiber hier Wort halten, so hoffe ich die Sym-

phonie noch bis zum 5. Konzert fertig zu bringen", teilte er bereits im Oktober Mendelssohn mit. Am 5. November fand die erste Aufführung statt, und am 16. November gelangte sie „nach mancherlei sehr guten Aenderungen" zur Wiederholung. Der Kreis der Anhänger Schumanns wurde nun größer. Aber Reibereien verschiedenster Art trübten dem Meister diesmal den Erfolg, der beim Publikum herzlich genug war. Die Mendelssohnianer und Schumannianer lagen in Fehde, und durch einige Ungeschicklichkeiten Mendelssohns, der die Symphonie erst am Schluß eines überlangen Programms brachte, fanden Gerüchte einer neidvollen Antipathie des Gewandhausdirigenten gegen Schumann willige Verbreiter. Die leichte Trübung zwischen den Meistern selbst wurde aber durch Schumanns offene Herzlichkeit bald beseitigt.

Das schlimme Jahr 1846 ergab neben der Ausarbeitung der C-dur-Symphonie, die als Zweite Symphonie veröffentlicht wurde, nur noch zwei Hefte mit Chorliedern, op. 55 und 59. Noch einmal war ein literarischer Plan aufgetaucht: Schumann wollte die „Biographie eines Davidsbündlers" schreiben und manches von seinen früheren Aufsätzen und Gedichten hineinbringen. Aber das war bald wieder vergessen. Opernpläne, die ihm schon im Vorjahr die Artushofsage nähergebracht hatten, fesselten ihn auch jetzt wieder. Er knüpfte mit Halm und Annette von Droste-Hülshoff wegen eines Librettos Beziehungen an. Mit Julius Hammer verhandelte er wegen einer Bearbeitung von „Hermann und Dorothea" als Singspiel. Aber die Krankheit hemmte seine Energie in der Verfolgung dieser Pläne.

So war es ihm hochwillkommen, durch eine größere Reise mit Clara eine Entspannung seiner nervösen Zustände herbeizuführen. Wien war das Ziel. Dort hatte Clara als junges Mädchen vor neun Jahren ihren Ruhm begründet, und immer noch beherrschte sie die Erinnerung an ungeheure Triumphe. Robert gedachte seiner Wiener Hoffnungen von 1839 und der Enttäuschungen, die ihm die Kaiserstadt bereitet hatte mit ihrer reizenden Oberflächlichkeit. Beide, inzwischen zur vollen Meisterschaft gelangt, durften ihre Erwartungen jetzt auf das Höchste spannen. Ende November reisten sie ab. Als sie den Stephansturm erblickten, begann die Enttäuschung. Von alten Freunden fanden sie Fischhof unverändert

wieder; er bemühte sich herzlich um sie. Aber im übrigen war der Name Robert Schumann den Wienern unbekannt und gleichgültig. Alles war hier noch auf demselben Fleck. Man hatte dieselben Freuden und Leiden; dieselbe Sinnlichkeit rauschte durch die Gassen; dieselbe Leichtfertigkeit bevölkerte die Kunststätten. Und nun kam eine Pianistin ohne üppigen Virtuosenprunk, ohne musikalische Nippsachen und brachte Musik ihres Mannes, die ihnen so grüblerisch, so nordisch-schwerfällig erschien. Der unschuldsvoll in ihren Ton einstimmenden Clara Wieck hatte man außer sich vor Entzücken zugejubelt. Aber jetzt! Das Tagebuch sagt alles über das erste Konzert am 10. Dezember: „Wir hatten einige Dukaten über die Kosten. Das Publikum nahm mich (besonders nach dem G-dur-Konzert von Beethoven) sehr freundlich auf. Ich fand aber nichts von dem Enthusiasmus, wie er vor 9 Jahren war." Das zweite Konzert, das sich schon auf Schumann zuspitzte und das Quintett und die Variationen für zwei Klaviere, mit Anton Rubinstein am zweiten Klavier, verhieß, war so schwach besucht, daß gerade die Unkosten gedeckt wurden. Bares Geld hatten sie beim dritten Konzert am 1. Januar 1847 zuzugeben. Da klangen die B-dur-Symphonie und das Klavierkonzert an den Ohren der italienisierten Wiener vorbei. Hanslick notierte: „Der Besuch war sehr mässig, der Applaus kühl und augenscheinlich nur für Clara gespendet. Das Klavierkonzert und die Symphonie fanden nur wenig Anklang." Schumann war gefaßt; er tröstete sich und Clara: nach zehn Jahren ist das alles anders! Das letzte Konzert aber war „zum Erdrücken voll, so dass viele Menschen keinen Platz mehr bekommen konnten." Denn an diesem Abend wirkte — Jenny Lind, die „schwedische Nachtigall", mit. Clara durchschaute das Deprimierende dieses pekuniären Erfolges: „Ein Lied der Lind bewirkte, was ich mit all meiner Spielerei nicht hatte können erreichen." Die Freundschaft, die das Schumannsche Ehepaar mit der gefeierten Sängerin verband, wurde durch die gemeinsamen Wiener Tage noch fester. Denn Jenny Lind war nun eine der ersten, die Schumannsche Lieder im Konzertsaal vortrug. Die Kritik war mürrisch, verständnislos, hämisch. Der alte Wieck, der gerade um diese Zeit mit der Kunst seiner Schülerin Minna Schulz dort hausierte, wühlte versteckt, wie es immer noch seine Art war. Im Künstlerverein Con-

cordia traf Schumann ausgerechnet mit — Meyerbeer zusammen. „Beide wichen sich vorsichtig aus", schmunzelt Hanslick. Aber auch das Tragikomische durfte nicht fehlen. Man wurde zu Hofe geladen, und hier war es, wo irgendein fürstlicher Kunstmäzen zu Clara das denkwürdige Wort sprach: „Ist Ihr Mann auch musikalisch?" — Nichts ist bezeichnender für Schumanns damalige Stellung.

Es gab jedoch auch bessere Stunden, wo die Fäden zwischen geistigen Menschen fester wurden und das Herz Widerhall fand. Zweimal lud das Künstlerpaar einen kunstverständigen Kreis zu sich. Da war wirklich eine Elite versammelt, die von Achtung vor Schumann erfüllt war: Grillparzer, Bauernfeld, Eichendorff, Stifter und Deinhardstein. Aber die Abschiedsstimmung wurde nur vorübergehend versüßt. „Mit wie andern Gefühlen fuhren wir aus Wien ab, als wir bei unserer Ankunft gehabt hatten! Dort hatten wir geglaubt, unser künftiges Asyl zu finden, und jetzt war uns so gänzlich alle Lust geschwunden." Clara schrieb es, als die Reise schon über Brünn nach Prag ging. Hier kam das Entgelt für die schnöde Wiener Zeit. Die Prager drängten sich in die Konzerte, umjubelten Clara und feierten den Tondichter Schumann. Der Adel erfüllte seine Pflicht. Im zweiten Konzert führten sie das a-moll-Konzert vor, und Clara konnte überglücklich ins Tagebuch schreiben: „Das Konzert von Robert gefiel ausserordentlich, gesang mir sehr gut, das Orchester begleitete und Robert dirigierte con amore und wurde hervorgerufen, was mir viel Spass machte, denn er nahm sich gar zu komisch auf der Bühne aus, auf die ich ihn beinahe hinausgestossen hatte, da das Publikum nicht aufhörte, ihn zu rufen."

Am 3. Februar ging es nach Dresden zurück. Aber wenige Tage später wurde schon die Weiterreise nach Berlin angetreten, wo die Singakademie „Paradies und Peri" aufführen wollte. Rungenhagen und Grell führten hier ein gemütliches Regiment, alles ging in einem sanften Dämmerzustand hin. Kein Wunder, daß Schumann wenig entzückt war von der apathischen Art der Einstudierung, deren weitere Leitung er nun selbst übernehmen sollte. Mit Belehrungen für ihn war man stets bereitwillig zur Stelle; aber für eine anständige Besetzung der Solopartien vermochte man nicht zu sorgen. Das Orchester war aus Dilettanten gebildet, und dem

Chor war der Charakter des weltlichen Oratoriums so gut wie fremd. Daher fand man sich schwer in die Eigenheiten des Schumannschen Geistes. Ein Brief des Tondichters an Brendel über die Aufführung am 20. Februar spricht deutlich: „Sie war eine übereilte; auch wollte ich mich von der Selber-Direktion zurückziehen, tat es aber, um nicht noch mehr Verwirrung anzurichten, dennoch nicht. Einige der Chöre gingen vortrefflich, das Orchester hielt sich leidlich — aber die Solopartien! namentlich Peri und der Tenor! In solcher Stadt gegen (hohe) Eintrittspreise dem Publikum so mangelhafte Leistungen zu bieten! Die Schuld lag aber an den Launen zweier Theaterkünstler, der Tuczek und des Herrn Kraus, die zwei Tage vor der Aufführung plötzlich absagten — perfider Weise — so dass die Tenor- und Sopranpartie von zwei Dilettanten übernommen werden mussten. Kaum die Noten trafen sie — von anderem gar nicht zu reden. So hat denn die Komposition auf viele einzelne wohl gewirkt — die Romantik, der orientalische Charakter war nicht ganz zu zerstören; im ganzen ist sie aber nicht in ihrer Totalwirkung verstanden worden." Die Berliner Kritik, namentlich Rellstab, der „Philister par excellence", war weder warm noch kalt. Auch die übrigen Werke Schumanns, die in den beiden Konzerten am 1. und 17. März zu hören waren, vermochten sie nicht zur rückhaltlosen Anerkennung zu zwingen. Dagegen war die Aufnahme in den Kreisen der Musikwelt zum Teil eine enthusiastische. Manche wertvolle Bekanntschaft wurde da gemacht, so mit der Gräfin Rossi (Henriette Sontag), Fanny Hensel, Graf Redern, den Professoren Wichmann und Lichtenstein, auch mit Geibel. Aber der Gedanke an eine dauernde Niederlassung in Berlin wurde doch bald wieder aufgegeben. Ende März reisten sie nach Dresden zurück, trafen in Leipzig noch einmal Mendelssohn und stürzten sich, in ihrem Heim angekommen, sogleich wieder in die Arbeit.

„Robert geht eifrig mit Operntexten um; jetzt hat er Mazeppa (aus dem Polnischen) gelesen, und es gefällt ihm teilweise", steht im Tagebuch. Und kurz darauf heißt es: „Am 4. April ging Robert zu Reinick und nahm ihm ein anderes Buch Genoveva, von Hebbel bearbeitet, mit. Das ist ein schönes Opernsujet, und haben sich beide gleich dafür entschieden." Begierig hatte Schumann in die Schätze der Literatur gegriffen. Da ist ein Heft „Zeitungsmaterial.

Lectüre. Musikalische Studien"; in diesen Notizen leuchtet jetzt der Name Friedrich Hebbel auf. Ein Blick in diese Geisteswerkstatt ist lohnend; es sind genannt: „Wilhelm Meister von Goethe (zum 3. Mal), die Odyssee von Homer, Genoveva von Hebbel, Genoveva von Tieck, Judith von Hebbel, Bajazet von Racine, Briefe von Cicero, Der Diamant von Hebbel, Gedichte von Hebbel (vortrefflich), Ein treuer Diener seines Herrn von Grillparzer, Maria Magdalena von Hebbel." Sein literarischer Geschmack hatte sich auf die verschiedensten Richtungen ausgedehnt.

Mit der Genoveva, wie sie Hebbel dargestellt hatte, glaubte er nun endlich das wahre Opernsujet gefunden zu haben. Lange hatte er gesucht. „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heisst es. Da ist zu wirken", stand schon 1842 als Bekenntnis in einem Brief an Koßmaly. Die verschiedensten Pläne tauchten auf, und sein Projektierbuch gibt gewissenhaft darüber Auskunft: „Faust, Till Eulenspiegel, el galan (Calderon), Janko (Beck), Nibelungenlied, Wartburgkrieg, Brücke von Mantible (Calderon), Abälard und Heloise, Der falsche Prophet (aus Lalla Rookh), Der letzte Stuart, Kunz v. d. Rosen, Atala (Chateaubriand), Die hohe Braut (König), Der Paria, Der Korsar (Byron), Maria Stuart, Sakontala (Uebersetzung von Gerhard), Der deutsche Bauernkrieg (Kolhas), Sardanapal (Byron), Die Glockendiebe (Mörike), Der steinerne Fingerzeig (Immermann), Der Schmied von Grethna-Green und Der tote Gast (L. Robert)" —. Einer nach dem andern wurde wieder verworfen.

Auch mit Zuccalmaglio unterhandelte er eingehend wegen eines Textes. Aber immer wieder griff Schumann ins Leere. Er suchte mehr als ein landläufiges theatralisches Libretto. Etwas Tieferes schwebte ihm vor, etwas in die Zukunft Reichendes, dem eine ethische Idee zugrunde liegen mußte. Seine Sehnsucht nach der Bühne war die aller Romantiker. Es trieb ihn, auch dort zu wirken, wo ein Weber sein Größtes gegeben hatte. Alle Zweige des musikalischen Schaffens hatte er sich dienstbar gemacht; da durfte er nicht ruhen, ehe er nicht auch die größte Form meisterte. 1847 fand sein Traum in dem Genoveva-Stoff, den er durch Hebbels Drama kennenlernte, Erfüllung. Schnell griff er auch zu Tiecks gleichnamigem Schauspiel und gewann den Maler-Dichter Robert

Reinick für die Bearbeitung des Textes. Daß Reinick nicht die glücklichste Hand dafür hatte, wurde ihm bald klar. „Ein guter freundlicher Mensch, unser Reinick, aber schrecklich sentimental. Und gerade bei unserem Stoff hat er ein so ausserordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel", schrieb Schumann in einem Brief. Es wurde experimentiert, die Handlung gedreht und gewendet. Schließlich wandte sich der Tondichter an Hebbel selbst und bat ihn um seinen Rat. Bald erschien denn auch der Dichter auf der Durchreise in Dresden und kam zu Unterhandlungen, die aber erfolglos bleiben mußten. „Eine grosse Ehre ist unserem Hause widerfahren — Fr. Hebbel besuchte uns auf seiner Durchreise. Das ist wohl die genialste Natur unserer Tage. Auch seine Persönlichkeit war entsprechend. Ueberspannt er seine Kräfte nicht, so wird er das Höchste erreichen, sein Name den unsterblichen Künstlern aller Zeiten beigezählt werden", notierte Schumann prophetisch. Eifrig war er bemüht, sich mit den Erfordernissen der Musikbühne vertraut zu machen; aus dem „Theaterbüchlein", das er sich angelegt hatte, geht hervor, daß er in diesem Jahr sehr oft die Oper besuchte. Inzwischen schwitzte Reinick am Text, ohne es Schumann recht machen zu können. Der Tondichter verbesserte den Textdichter unentwegt, und zwar so gründlich, daß dieser schließlich seinen Autornamen zurückziehen mußte, da er nichts mehr zu vertreten hatte. Der Text zu Genoveva „nach Tieck und Hebbel" war fertig. „Genoveva! dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll", wurde Dorn belehrt.

Schumann war mit dem Buch zufrieden. Sein undramatischer Blick übersah die Schwächen der Handlung und Motivierung. Wagner versuchte ihm zu raten, kam aber damit übel an. Er erzählte später: „Schumann liess sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach seiner Fassung beizubehalten: er wurde böse und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abraten seine allergrössten Effekte verderben." Immer mehr lockerte sich das ohnehin nicht feste Band zwischen den beiden Meistern. Genoveva trat zwischen sie. Schumann fand zwar später noch für Wagners Schrift „Oper und Drama" Anerkennung, aber die Musik Wagners nannte er „gering, oft ge-

radezu dilettantisch, gestaltlos und widerwärtig". Wagner seinerseits drückte sich nicht viel milder über Schumann aus: „Ich kenne von Schumann auch nicht eine eigentliche Melodie und sehe ihn deshalb mit Bewusstsein als ein ganz prekäres Talent an. Wenn es bei ihm zu einem Thema kommt, ist es ein Beethovensches. Wie es Schumannianer geben kann, ist mir unbegreiflich." Die Zeit hat beide Urteile in ein anderes Licht gerückt.

Es ist verständlich, daß Schumann durch die intensive Beschäftigung mit dem Genoveva-Stoff leicht erregbar geworden war. Kaum war der Text fertig, so stand er auch schon mitten in der Komposition. Wie schnell er wieder arbeitete, zeigen die Daten der Skizzierung: Ouvertüre 1. — 5. April 1847; Akt I. 26. Dez. — 3. Jan. 1848; Akt II. 21. Jan. — 4. Febr.; Akt III. 24. April — 3. Mai; Akt IV. 15. — 27. Juni. Im Fluge raste der Genius zur Höhe, um dann wieder kraftlos zusammenzubrechen. Schon 1847 hatten sich die Nervenübel wieder gemeldet. Freunde, die ihn besuchten, erschraken über die Veränderung seines Wesens. So erzählt Dr. Keferstein: „Als ich in den vierziger Jahren Schumann in Dresden aufsuchte, fand ich ihn bereits sehr leidend, durch anhaltendes Arbeiten waren seine Nerven so geschwächt, dass ich schon damals um sein Leben ernstlich besorgt wurde. Auffallend war mir unter anderem auch der Umstand, dass er mir Steinwein vorsetzte, den er sich für teures Geld vom Brockenwirt verschrieben hatte, indem er behauptete, dass er nirgends so gut zu haben sei. Er mied geflissentlich allen Umgang und suchte mit seiner Clara die einsamsten Spaziergänge." Eine besonders heftige Erschütterung bereitete ihm der plötzliche Tod Mendelssohns, der am 4. November 1847 an Apoplexia nervosa gestorben war. Eine wahnsinnige Furcht, an derselben Krankheit sterben zu müssen, packte ihn wie mit Fieberschauern. Am Todestag Mendelssohns hatte er noch jenes unendlich rührende Klavierstück „Erinnerung" (aus op. 68) komponiert, in dem es wie eine Liebkosung vergangener Zeiten klingt. Zu den Beisetzungsfeierlichkeiten reiste er nach Leipzig und trug selbst mit anderen Freunden Mendelssohns das Bahrtuch. So gehörte auch diese Freundschaft der Vergangenheit. In Schumann blieb das Gefühl enthusiastischer Freundschaft auch in der Erinnerung stark; nie verlor der Name Felix Mendelssohn an Glanz für

ihn. Überblickt man all die zahllosen Worte leidenschaftlicher Bewunderung in seinen Briefen und Schriften, so sucht man vergeblich in Mendelssohns Nachlaß. Kein Wort der Anerkennung über den Tondichter Schumann! Nur einmal eine verächtliche Bemerkung über Musikschriftstellerei. Sonst nichts. Warum Mendelssohn über Schumann geschwiegen hat, ist müßig zu fragen. Niemand kennt seine Beweggründe; die beste Annahme ist wohl die, daß sein Schweigen über den Freund aus einer angeborenen Zurückhaltung und — aus einem entschuldbaren Mangel an innerstem restlosen Verständnis für die innig-deutsche verträumte Natur Schumanns entstammt. Jedenfalls wird sein Schweigen durch Schumanns uneigennützige Begeisterungsfreudigkeit geadelt und ausgeglichen. Die Nachwelt hat hier nicht zu richten.

Das Jahr 1847 war außer dem Genoveva-Text und den ersten Skizzen zur Opernmusik und trotz den Reisen nicht ohne weitere Ergebnisse für Schumann gewesen. Das Finale der Faustszenen hatte er im April niedergeschrieben. Der Sommer ward dem Klaviertrio d-moll, op. 63, gewidmet, dessen Skizze am 16. Juni und Ausarbeitung am 13. September fertig war. Wie immer wurde es sogleich mit Clara am Klavier probiert und erfreute alle durch seinen „jugendfrischen und kräftigen" Charakter. Am 21. Juni kam das „Lied beim Abschied zu singen" von Feuchtersleben für Chor mit Begleitung von zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern, op. 84, zu Papier. Es war für seine Vaterstadt Zwickau gedacht, wo im Juli ein kleines Schumannfest stattfand. Die braven Zwickauer gaben sich alle erdenkliche Mühe, Schumann und seine berühmte Frau zu feiern. Robert studierte dem Orchester seine C-dur-Symphonie ein, und Clara hatte das Klavierkonzert und einige Solostücke zu spielen. „Wir fanden beim Eintritt Robert sein Dirigentenpult, ich meinen Stuhl wunderschön bekränzt, desgleichen das Podium, worauf das Klavier stand, sowie auf dem Klavier selbst noch einen wunderschönen Blumenstrauss . . . Robert dirigierte mit einer Energie, wie ich es noch nicht von ihm gesehen und so ging auch die Symphonie sehr gut." Ein Fackelzug und Ständchen mit Chor und Orchester, zu dem der Musikdirektor Dr. Emanuel Klitzsch eine Huldigungshymne komponiert hatte, erfreuten das Künstlerpaar als besondere Ehrungen. So waren die

Zwickauer Feiertage eine willkommene Erfrischung. Denn die Schaffensnot drängte unaufhörlich und spannte alle Kräfte an. Dem d-moll-Trio folgte vom August bis Oktober ein zweites Klaviertrio in F-dur, op. 80, das Clara „leidenschaftlich liebte und immer und immer wieder spielen mochte". Außer zwei Romanzen von Mörike für eine Singstimme und Klavier, op. 64, zu denen bei der Veröffentlichung noch die „Tragödie" von Heine kam, schrieb Schumann 1847 nur noch Chorsachen, Vierzeiler und Ritornelle von Rückert als Kanons für mehrstimmigen Männergesang, op. 65, „Zum Anfang" von Rückert für vierstimmigen Männerchor, Drei Gesänge von Eichendorff, Rückert und Klopstock für Männerchor, op. 62, Solfeggien für Männerchor, Solfeggien für gemischten Chor und „Lied" von Hebbel für zwei Soprane und zwei Tenöre. Zu den Sieben Ritornellen, op. 65, fand Hermann Erler später das achte Stück auf, „Hätte zu einem Traubenkerne", das für vier Bässe gedacht, aber in dieser Form nicht ausführbar war. Die Männerchorkompositionen hatten eine praktische Veranlassung: Hiller war im November 1847 als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf gegangen, und Schumann hatte für den Scheidenden die Leitung der Dresdener Liedertafel übernommen. Er lechzte ja nach der Dirigentenpraxis; da war ihm der Gesangverein gerade recht, sich die notwendige Routine im Umgang mit einem Ensemble anzueignen.

Seine Pläne gingen sogleich weiter: „Robert ist jetzt mit Leib und Seele dabei, einen Verein für gemischten Chor, wobei der Hauptzweck ist, neue grössere Sachen und Lieder einzustudieren, zu stiften", schreibt Clara. Es wurde der Verein für Chorgesang, dessen sich Schumann mit besonderer Liebe annahm. Er spürte die erfrischende Wirkung einer praktischen Tätigkeit, und am Neujahrstag 1848 teilte er Hiller mit: „Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt . . . Auch der Chorverein tritt ins Leben — den 5. zum erstenmal. Bis jetzt sind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende." Die Krankheitsgefühle wichen. „Der Verlass auf die Kräfte steigert sich doch mit der Arbeit; ich seh es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht gesund halten, so steht es doch auch nicht so schlimm, als es Grübelei manchmal vormacht", steht in demselben Brief. Und später schrieb Schumann: „Namentlich hat

mir doch die Liedertafel das Bewusstsein meiner Direktionskräfte wiedergegeben, die ich in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte." Die Freude an der Liedertafel dauerte allerdings nicht allzu lange. Sein feiner musikalischer Sinn wurde dort nicht befriedigt; er „fand da zu wenig eigentlich musikalisches Streben — und fühlte sich nicht hinpassend, so hübsche Leute es auch waren". Und schließlich: „Hat man den ganzen Tag für sich musiziert, so wollen einem diese ewigen Quartsextakkorde des Männergesangstils auch nicht munden."

Aber nur vorübergehend vermochte die äußerliche Musikausübung die heftigen Spannungen des Tondichters aufzuheben. Aufs schärfste war der Geist um die Jahreswende angefeuert. Denn die Genoveva-Musik erforderte schrankenlose Hingabe. Tag und Nacht war Schumann mit der Opernskizze beschäftigt. Die Nerven bebten und mußten das Letzte hergeben. Gleich wurde der erste Akt instrumentiert, vom 10. bis 23. Januar. Dann brach Schumann entkräftet zusammen. Vier Wochen Ruhe, dann ging es mit dürftig repariertem Nervensystem an den zweiten Akt. Und nach jedem Anlauf kam notwendig die Erschlaffung. Ein Rasen wie in Fieberglut, ein Sichaufzehren, das jenes Wort Hugo Wolfs von dem langsamen, qualvollen Selbstmord des Schaffenden zur grausigen Wahrheit macht. Am 4. August war die Oper beendet. Freudig schrieb Schumann an Verhulst: „Vom Januar bis August habe ich meine Oper Genoveva fertiggemacht und mit dem schönen Gefühl am Schluss, dass mir manches darin geraten." Vergessen war alle körperliche Not über der Herrlichkeit der Schöpferfreude.

Schon während der Arbeit an der Genoveva hatte ihn eine andere Dichtung gebieterisch gefesselt: Byrons „Manfred". Es war Wahlverwandtschaft, was ihn so unentrinnbar auf die Pfade des unglückseligen Manfred lockte. Die Dämonen in seinem Innern peitschten ihn an; das war sein Stoff, den er wie kein anderer musikalisch ausdeuten durfte. Und immer tiefer geriet er in die magischen Fesseln dieser Dichtung. „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Komposition hingegeben, als der zu Manfred", bekannte er. Mit einer unerhörten Gewalt ergriff ihn das Wesen der Byronschen Phantasie. Mit Inbrunst sog er sich in die Dichtung ein, nachdem er die Übersetzung von Pos-

garus für seine Zwecke eingerichtet hatte. Und aus tiefster Seele kamen ihm nun die Klänge. Im Oktober schrieb er die Ouvertüre nieder, und bis zum 23. November waren die fünfzehn Nummern der Partitur vollendet. Champagner ließ Schumann fließen, als Manfred abgeschüttelt war.

Was neben Genoveva und Manfred ans Licht kam, war natürlich nicht mehr viel. Drei Gesänge von Ullrich, Freiligrath und Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum) blieben ihres freiheitlichen Charakters wegen ungedruckt. Sie wurden nach Paris verschlagen, und erst im März 1914 kam das Freiligrathsche „Schwarz-Rot-Gold" in einem Berliner Arbeitergesangverein zur ersten Aufführung. Die Faustszenen wurden mit dem Chor „Gerettet ist das edle Glied" bereichert. Dann aber wurde das Klavier wieder einmal bedacht, und zwar vom 30. August bis 13. September mit dem „Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Klavier spielen", als „Album für die Jugend", op. 68, veröffentlicht. Das war ein fröhliches Klingen und Schaffen: „Das Album wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüsste nicht, wenn ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb. Es strömte mir ordentlich zu." Und weiter klärte er Reinecke über die liebenswürdige Musik auf: „Die ersten Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu komponieren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderszenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aelteren und für Aeltere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält." Die köstlichen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" schrieb er nebenher nieder. Ursprünglich hießen sie noch: „Lehrreicher Anhang zum Album für die Jugend." Unmittelbar an die Konzeption der Manfred-Musik schloß sich dann ein Chorwerk, die vom 25. November bis 20. Dezember komponierte Rückertsche Kantate für Chor und Orchester „Dein König kömmt in niederen Hüllen", die ihre erste Aufführung ein Jahr später im Leipziger Gewandhaus in einem Wohltätigkeitskonzert erlebte. Dann kam zum Schluß des Jahres 1848 noch ein-

mal das Klavier an die Reihe. „Sechs reizende vierhändige Stücke", notierte Clara zu Weihnachten; es waren die „Bilder aus dem Osten", op. 66, angeregt durch Rückerts Makamen. Die „Waldszenen", op. 82, die am 29. Dezember begonnen wurden, fanden erst im neuen Jahr, am 6. Januar, ihren Abschluß.

Außer den Kompositionen hatte aber 1848 auch ein theoretischer Plan Schumanns Interesse gefesselt. Es handelte sich um ein Lehrbuch über den Kontrapunkt und die Fuge, dessen Manuskript auf der ersten Seite die eigenhändige Bemerkung Schumanns zeigt: „Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. R. Sch." Die Veranlassung zu diesem theoretischen Versuch war der Unterricht, den er dem jungen Musiker E. G. Ritter vom November 1847 bis September 1848 erteilte. Schumann hatte das Gebiet des Kontrapunkts und der Fuge in achtundneunzig Paragraphen eingeteilt. Sein System war die Frucht sorgfältiger Überlegung und eigener Studien und wieder ein Beweis, wie ernst er es mit dem Handwerklichen der Kunst nahm.

In die Hochspannungen des künstlerischen Schaffens klang wohl dann und wann die Sehnsucht nach Mitteilung, nach Aussprache mit Freunden hinein. Aber kam Schumann in den abendlichen Kreis, dann erstarrte er. Ein Unüberwindliches hielt ihn zurück, seine Gedanken zu enthüllen; ein Unerklärliches, das immer mächtiger in ihm geworden war, machte ihn, der schon als Jüngling nur Vertrauten sich offenbaren konnte, stumm. Da erzählt Webers Sohn, der ihn öfter sah: „Meist sass er dann, das Gesicht nach der Wand gewendet, vom Getriebe des Saales abgekehrt, die Hand auf dem Henkel des Bierkruges, an einem kleinen Tische, völlig in sich versenkt und schien leise vor sich hinzupfeifen, obwohl aus den zugespitzten Lippen kein Ton gehört wurde. Die geflissentliche Absonderung des genialen Mannes wurde meist aus Achtung, teils aber auch aus Furcht respektiert, da Versuche, ihn in den lebendigen Verkehr zu ziehen, von ihm auf mehr als derbe Weise abgelehnt worden waren. Zuweilen wurden dieselben indes doch erneuert, wenn irgend ein künstlerisches Vorkommnis auf die Beteiligung des Meisters hoffen liess." Der junge Weber wollte ihn einmal in ein Gespräch über Cimarosas „Heimliche Ehe", die gerade in der Oper aufgeführt wurde, ziehen. Aber da brauste Schumann

heftig auf: „Lassen Sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogel-Musik und den Haarbeutel-Melodien!“ — Schweiften seine Gedanken gerade um Genoveva oder Manfred?

Bisweilen war die Geselligkeit jedoch unvermeidlich. Dann konnte sie auch wieder doppelten Reiz haben. So erschien im Juni 1848 plötzlich Liszt in Dresden. Schumann hatte sich zwar in der Zwischenzeit notiert: „Mendelssohn über Liszts Treiben, ein stetes Wechseln zwischen Skandal und Apotheose“, aber persönlich nur wenig von dem Klavierfürsten, der nun in Weimar residierte, gehört. Es war ein Wiedersehn unter veränderten Verhältnissen. Diesmal wollte Liszt Schumanns Trio hören. Schnell waren zum Abend die Mitwirkenden gefunden; Liszt jedoch ließ „zwei volle Stunden“ auf sich warten. Nun gab es das Trio und das Quintett, von dem Liszt unvorsichtig behauptete, es sei zu „leipzigerisch“. Die Luft war mit Zündstoff geladen. Da spielte Liszt, und zwar, wie die gereizte Clara fand, „so schändlich schlecht, dass ich mich ordentlich schämte, dabeistehen zu müssen und nicht sogleich das Zimmer verlassen zu können“. Aber es kam noch ärger. Der unberechenbare Liszt fing an, Meyerbeer gegen Mendelssohn herauszustreichen, und nun war es mit Schumanns Zurückhaltung vorbei: „Meyerbeer sei ein Wicht gegen Mendelssohn, letzterer ein Künstler, der nicht nur in Leipzig, sondern für die ganze Welt gewirkt hätte“, und packte schließlich den erstaunten Liszt bei den Schultern: „Herr, wer sind Sie, dass Sie über einen Meister wie Mendelssohn so reden dürfen!“ Schumann verließ das Zimmer, und Liszt verabschiedete sich schließlich von Clara als Grandseigneur: „Sagen Sie Ihrem Manne, nur von einem in der Welt nähme ich solche Worte so ruhig hin, wie er sie mir eben geboten.“ Auch Wagner berichtet in seiner Selbstbiographie von diesem Erlebnis. Eine „stark prononcierte Meinungsverschiedenheit Liszts und Schumanns über Mendelssohn und Meyerbeer führte zu einer völligen Erbosung Schumanns, bei welcher Gelegenheit wir gegenüber dem Wirte, welcher sich für längere Zeit wütend in seine Schlafkammer zurückzog, in eine sonderbare, in der Unterhaltung auf dem Heimweg uns aber sehr belustigende Verlegenheit geraten waren“.

Jedenfalls hatte Liszt bei Schumann damit verspielt. „Robert hat das zu tief verletzt, als dass er es jemals vergessen könnte“,

heißt es im Tagebuch, und Clara war es eine herzlich willkommene Gelegenheit, schreiben zu können: „Ich habe für ewige Zeit mit ihm abgeschlossen."

Schumanns nervöse Überreiztheit sah manches schlimmer an, als es wirklich war, und der Verstehende entschuldigte alles bei ihm. Auch Liszt konnte das Krankhafte in Schumanns äußerer Teilnahmslosigkeit und dem jähen Aufflammen eines wehen Temperaments nicht übersehen. Die Spuren des Leidens standen ja offen für jeden, der zu lesen wußte. Die bedenklichsten Symptome hatten Schumann gerade nach der Genoveva-Musik heimgesucht. Dem befreundeten Professor Kahlert hatte er es anvertraut: „Ich verlor jede Melodie wieder, wenn ich sie eben erst in Gedanken gefasst hatte; das innere Hören hatte mich zu sehr angegriffen." Schleichend tastete sich das Verhängnis weiter, Schritt für Schritt alle Kraft aufsaugend. Und den oft wie von dumpfen Ahnungen Bedrängten trieb es mit Hast zum unablässigen Schaffen. So mußte ihm selbst das Gespräch Kraftvergeudung sein, und sorgsam schloß er sich ab, um für das Wichtige standhaft sein zu können.

Einzig der Chorverein lenkte ihn jetzt, wo ihn die deprimierende Alltagsnot sogar zwang, auf den Luxus des Reisens zu verzichten, auf heilsame Weise ab. „Da erhole ich mich an Palestrina und Bach und anderen Sachen, die man sonst nicht zu hören bekommt." Er konnte schalten und walten nach eigenstem Trieb und sich „alle Musik, die er liebte, nach Lust und Gefallen zurechtmachen." Schumann war alles andere als ein Chorerzieher. Ihm kam es nur auf das ideale Bestreben an. „Wir singen jetzt die Missa solemnis von Beethoven prima vista, dass man wenigstens klug daraus wird — und das freut mich, wenn sie so durch dick und dünn nach müssen. Es wird aber auch studiert, wenn es darauf ankömmt. So Comola von Gade." Ja, auch in das Geheimfach seines Schaffens griff er und ließ einiges aus der Faustmusik singen. Hier fühlte er sich wohl und ließ sich auch in die geselligen Vergnügen hineinziehen. Einmal schreibt er: „Wir kommen oft ausserhalb der Stadt zusammen, wandeln dann bei Sternenschein zurück und dann erklingen Mendelssohnsche und sonstige Lieder durch die Nacht und alle sind so fröhlich, dass man es mit werden muss." Er lud sogar Konzertmeister David aus Leipzig zur Teilnahme ein: „Wir

haben Sonntag über acht Tage mit dem Chorgesangverein eine Lust- und Sangesfahrt nach Pillnitz vor. Da geht es immer recht lebhaft her; hübsche Damen sind dabei und singen alle passioniert. Wie wäre es, Du kämest dazu?" So streifte Schumann bisweilen die Fröhlichkeit der Menschen; nur manchmal umschwirrten ihn in dieser Zeit „melancholische Fledermäuse"; und gern ließ er sich gehen, um einmal das Trübe und Drängende zu vergessen und unbefangen die Schönheit des Daseins zu genießen.

Die Neujahrsglocken von 1849 hatten Schumanns „fruchtbarstes Jahr" eingeläutet. Er fühlte es wie einen Dämon: „Man muss ja schaffen, solange es Tag ist." Mit unersättlicher Gier tauchte er in die Harmonien und gestaltete Werk auf Werk. Die „Waldszenen", op. 82, die er schon im Vorjahr begonnen hatte, wurden zunächst fertiggestellt. Immer auf der Suche nach neuen Gebieten widmete er seine Aufmerksamkeit nun den Blasinstrumenten, die in der Literatur nur kärglich bedacht sind. Am 11. und 12. Februar skizzierte er die „Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette", op. 73, und gleich darauf das „Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn", op. 70, das Clara „prächtig, frisch und leidenschaftlich" fand. Alle Instrumente sollten an die Reihe kommen; und es entstand jenes kuriose Konzertstück für vier Hörner und Orchester, op. 86, das zum erstenmal ein Jahr später im Gewandhaus gespielt wurde. Sprunghaft griff die Schaffenskraft nach andern Ausdrucksmitteln. „Robert komponiert jetzt Romanzen und Balladen für gemischten Chor, ein Genre, in dem noch nichts geschrieben ist . . . welch ein glücklicher Mensch ist er doch! welch Wonnegefühl muss es sein, durch eine so unerschöpfliche Phantasie immer in eine höhere Lebenssphäre versetzt zu werden!" jauchzte Clara auf. Es waren die „Romanzen und Balladen für Chor", Heft I op. 67, Heft II op. 75. Einige von ihnen, die Schumann zurückgelegt hatte, wurden erst in den nachgelassenen Werken veröffentlicht. Danach bedachte er auch den Frauenchor mit zwölf Romanzen, die in zwei Heften als op. 69 und op. 91 erschienen. Und schließlich reihte sich hier wie von selbst das „Spanische Liederspiel", ein Zyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, op. 74, an. Es war in vier Tagen entstanden. Und wieder griff der Rastlose auf

ein anderes Gebiet; „Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte", die er Clara schon im April zeigen konnte. „Sehr fleissig war ich in dieser ganzen Zeit," schreibt er an Hiller, „mein fruchtbarstes Jahr war es — als ob die äusseren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von aussen so furchtbar Hereinbrechende."

Der plötzliche Tod seines Bruders Karl und der Dresdener Maiaufstand machten ihm den Druck brutaler Natur- und Lebensnotwendigkeiten fühlbar. Er hatte sehr an diesem Bruder gehangen und sah nun seine Familie nach und nach in so frühen Jahren erbarmungslos dahingerafft werden. Zustände tiefster Melancholie ergriffen ihn, wenn er an die eigene dunkle Zukunft dachte, über der er ein dumpfes Verhängnis fühlte. „Mit tiefster Wehmut fühle ich, dass ich und die Kinder nun noch sein einziges Gut sind", vertraute Clara dem Tagebuch. Gewaltsam arbeitete er sich aus dem Trüben heraus. Eine Matinee am 29. April, in der das Spanische Liederspiel und das F-dur-Trio zum Vortrag kamen, lenkte ihn wohltätig ab. Und auch das Schaffen raffte schon wieder seine Kräfte und Gedanken zusammen. Auffällig kontrastieren mit der schmerzvollen seelischen Erschütterung die „Lieder für die Jugend", die er jetzt begann und am 13. Mai beendete. Ludwig Richter zeichnete zu diesem op. 79 das liebenswürdige Titelblatt. Auch Clara fühlte das Wunderbare: „Merkwürdig erscheint es mir, wie die Schrecknisse von aussen seine innern poetischen Gefühle in so ganz entgegengesetzter Weise erwecken. Ueber den ganzen Liedern schwebt ein Hauch der höchsten Friedlichkeit, mir kommt alles darin wie Frühling vor, lachend wie die Blüten."

Das Knattern der Gewehre und das unheimliche Getöse des Generalmarsches klangen in diese Jugendlieder hinein. Am 3. Mai war der Aufstand in der sächsischen Hauptstadt ausgebrochen. Der König geflohen; die Sensenmänner und Republikaner standen auf den Barrikaden. Blutvergießen und Gewalttaten waren an der Tagesordnung. Die Demokraten hatten eine provisorische Regierung gebildet. Die Zügel der Gesetzmäßigkeit schleiften am Boden, bis preußische Soldaten den Aufstand niederschlugen und die Ruhe wiederherstellten. Schumann war unterdessen mit seiner Familie nach Kreischa bei Dresden gezogen, um den Schrecknissen zu ent-

gehen. Mit gemischten Gefühlen hörte er, daß der Königliche Kapellmeister Wagner offen auf der Seite der Empörer an dem Aufstand teilgenommen hatte und nun steckbrieflich verfolgt wurde. Die Erregung tobte in ihm. Seine vornehme Gesinnung schreckte vor einer Verbrüderung mit den republikanischen und oppositionellen Elementen zurück. Er fühlte sehr wohl das hohle Pathos ihrer Reden und Versprechungen. Andererseits übersah er aber auch nicht die großen Nachteile eines so reaktionären, volksfeindlichen Regiments, wie es die Ära Metternich heraufbeschworen hatte, mit ihrer rücksichtslosen Unterdrückung jedes freieren Aufschwungs. Liberale und konservative Anschauungen beherrschten ihn zu gleichen Teilen. Den Dünkel lehnte er auf beiden Seiten ab; aber die guten und berechtigten Regungen und Ansprüche akzeptierte er sowohl von der Regierung als auch von den Freisinnigen. Und doch lechzte sein künstlerisches Temperament nach einer Kundgebung für die Sache der Freiheit. „Vier Märsche auf das Jahr 1849", op. 76, entstanden, die Clara „äusserst brillant und originell" nennen durfte. „Es sind Volksmärsche und von pompöser Wirkung. Er wird sie gleich drucken lassen." Schumann schickte sie an den Verleger Whistling: „Sie erhalten hier ein paar Märsche — aber keine alten Dessauer — sondern eher republikanische. Ich wusste meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen — sie sind im wahren Feuereifer geschrieben." Auch Brendel machte er davon Mitteilung: „Die ganze Zeit über habe ich viel, sehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich so, ward mirs so leicht. Aber die letzten Märsche haben mir doch die grösste Freude gemacht." Einen interessanten Beitrag zur politischen Gesinnung Schumanns bildet eine Anekdote, die Batka berichtet: Bei einem Spaziergang mit dem bekannten Literaten Graf Baudissin suchte ihm dieser zu beweisen, daß die konstitutionelle Monarchie allen übrigen Regierungssystemen vorzuziehen sei. Schumann hörte scheinbar aufmerksam zu, die Auseinandersetzungen zeitweise mit einem billigenden Kopfnicken begleitend. Doch mußte er wohl in der Fortspinnung irgendeines musikalischen Gedankens verloren gewesen sein, denn als ihn Baudissin fragte, ob er ihn nun zu seiner Ansicht bekehrt habe, antwortete Schumann: „Die Republik bleibt doch die beste Staatsform!" — Eins ist bei allen Widersprüchen sicher: Schumann war weder ein Mucker

oder Spießer noch ein unentwegter Utopist. Er war so von seinem Schaffen in Anspruch genommen, daß er politisch indifferent sein mußte.

Auch in religiösen Fragen stand er jeglichem Dogma fern. Sein Ausspruch: „Wenn man die Bibel, Shakespeare und Goethe kennt und in sich aufgenommen hat, so ist es genug", charakterisiert ihn am besten. Für ihn bestand die höchste Aufgabe darin, nach dem Schönen und somit auch Guten zu streben. Seine herrliche sittliche Reinheit in Leben und Gesinnung erhob ihn von selbst über kirchlich sanktionierte Formen. Das Göttlich-Schöne, das Edle sah er im Schaffen, im Erfüllen seiner Aufgabe, die ihm das Talent vorgeschrieben hatte. Daß er sich darin gottbegnadet fühlte, daß er darin die gütige Fügung einer unbegreiflichen Macht erblickte, ist natürlich. Roher Materialismus lag ihm fern. Später versank sein pantheistisches Empfinden, seine Gott-All-Gläubigkeit in die Abgründe des Mystizismus, je mehr die Spannkraft seines Intellekts erlosch.

Schumann war eine Persönlichkeit, die von einem durchaus aristokratischen Herrenstandpunkt aus alles Allgemeine und Nivellierende und — enger begriffen — in der Kunst alles Partei- und Vereinswesen weit von sich abwies. Er konnte an Brendel schreiben, als dieser ihn aufforderte, dem neubegründeten Tonkünstlerverein beizutreten: „Vom Beitritt zu Ihrem Verein entbinden Sie mich, lieber Brendel. Sie wissen, ich habe immer das Freie, Unabhängige geliebt, bin nie einem Verein, welcher Art er sei, beigetreten und werde es auch künftig nicht. Es muss jedem gestattet sein, die Pflichten gegen die Kunst auf seine Weise zu erfüllen, und so lassen Sie mir die meinige." Daraus spricht Herrenmoral, Eigenbewußtsein, Stolz. Und daß diesem erlesenen Geist irgendeine politische Verbrüderung ebenso verhaßt sein mußte wie ein Sichanketten an religiöse Gemeingefühle, ist nur zu gut zu verstehen. Er war eben politisch, religiös und sozial ein Freier, d. h. ein Eigener.

Die Erregungen der Umwelt vermochten nicht, seine Schaffenslust zu dämpfen. Dem Aufruhr ausgewichen, gab er sich in Kreischa der Arbeit hin. Der angenehme Aufenthalt brachte eine reiche Ausbeute. Zunächst das Deutsche Minnespiel aus Fr. Rückerts Liebes-

frühling für Sopran, Alt, Tenor und Baß (8 Nummern) mit Begleitung des Pianofortes, op. 101, das vom 1. bis 5. Mai entstand. Auf weniger idyllische Töne waren die Fünf Jagdgesänge für Männerstimmen mit Begleitung von 4 Hörnern gestimmt, die vom 28. bis 31. Mai niedergeschrieben wurden und unter den nachgelassenen Werken als op. 137 erschienen. Darauf folgte unmittelbar ein religiöser Gesang für doppelten Männerchor mit Begleitung der Orgel: „Verzweifle nicht" von Rückert, op. 93. In dieser Gestalt wurde das Werk zum erstenmal im folgenden Jahr in der Pauliner Kirche unter Leitung des nachmaligen Biographen Clara Schumanns, Berthold Litzmann, aufgeführt und erhielt später von Schumann noch eine Orchesterbegleitung.

Mit jener unmotivierten Schnelligkeit im Entschließen, die ein typisches Merkmal für nervös Überreizte ist, brach Schumann plötzlich den Aufenthalt in Kreischa ab, trotzdem er Clara dadurch eine schmerzliche Enttäuschung bereitete, und drängte zur Rückkehr nach Dresden. Zwar war das Treiben dort noch beängstigend unruhig und die Luft wie mit Sprengstoff geladen; aber er stürzte sich sofort wieder in die Komposition. Während Clara das Tagebuch mit politischen Ergüssen bedachte, schrieb Schumann die schon erwähnten Märsche op. 76 nieder und vertiefte sich dann in Goethes Wilhelm Meister. Lieder und Gesänge und Requiem für Mignon für Gesang und Pianoforte op. 98 waren das Ergebnis. Goethes Poesie hielt ihn fest. Die Faustszenen waren immer noch nicht vollendet, plötzlich aber fand er im Juli, am 13. und 14., die Szene im Dom, am 15. die Gartenszene, am 18. „Ach neige" und am 24. bis 26. die Szene des Ariel mit Fausts Erwachen. „Lange ergriff mich nichts so als dieser Verein von Worten und Musik," gesteht Clara, die ihrem Mann gerade in diesen Tagen den dritten Knaben, Ferdinand, schenkte.

Im August 1849 war Goethe „aktuell". Man feierte seinen hundertsten Geburtstag. Schumanns Faustmusik drängte jetzt in die Öffentlichkeit. Zwar führte man in Dresden offiziell Reißigersche Klänge auf; aber im Chorgesangverein hatte Schumann seine Schlußszene des Faust und die Walpurgisnacht von Mendelssohn einstudiert und damit einen bedeutenden Erfolg erzielt. Die Chöre

„sangen mit der grössten Lust und auch die Solopartien waren ausgezeichnet". Gleichzeitig mit Dresden kam Schumanns Faustmusik auch in Weimar und Leipzig zum Erklingen. Liszt ließ aus der Thüringischen Residenz durch Reinecke bei Schumann wegen der Partitur nachfragen. Aber noch wurmte das Erlebnis vom Vorjahr in diesem, und erregt zielte er auf Liszt: „Aber, lieber Freund, würde Ihnen die Composition nicht vielleicht zu leipzigerisch sein? oder halten Sie Leipzig doch für ein Miniaturparis, in dem man auch etwas zu stande bringen könne? Im Ernst — von Ihnen, der so viele meiner Compositionen kennt, hätte ich etwas anderes vermutet als in Bausch und Bogen so ein Urteil über ein ganzes Künstlerleben auszusprechen. Betrachten Sie meine Compositionen genauer, so müssten Sie gerade eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Anschauungen darin finden, wie ich denn immer danach getrachtet habe, in jeder meiner Compositionen etwas Anderes zu Tage zu bringen und nicht allein der Form nach. Und wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren — Mendelssohn, Hiller, Bennett u. a. — mit den Parisern, Wienern, Berlinern konnten wir es ebenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem was wir componiert, so nennen Sie es Philister oder wie Sie wollen, — alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an 100 Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz originell ist Keiner. So viel über Ihre Aeusserung, die eine ungerechte und beleidigende war. Im Uebrigen vergessen wir des Abends — ein Wort ist ein Pfeil — und das Vorwärtsstreben die Hauptsache."

Liszt aber machte eine weltmännische Verbeugung: „Vor allem erlauben Sie mir, zu wiederholen, was Sie eigentlich nach mir seit langer Zeit am besten wissen sollten, nämlich dass Sie Niemand aufrichtiger verehrt und bewundert als meine Wenigkeit." Jetzt konnte Schumann nicht anders, als die Partitur schicken und legte auch noch die Märsche bei, die Liszt „in Felsen gehauen" fand. Die musikalische Goethefeier bereitete Liszt sorgsam vor und konnte Schumann freudig melden: „Dieses schöne und grossartige Werk hat in Weimar den schönsten und grossartigsten Eindruck hinterlassen;

die Wirkung des Ganzen war eine herrliche." Weniger sprach Schumanns Musik in Leipzig an, wo jetzt Julius Rietz den Taktstock führte. „Nach einer Notiz in der Leipziger Zeitung scheint mein Fauststück wenig Teilnahme in Leipzig gefunden zu haben. Wie ich nun niemals gern überschätzt mich sehe, so doch ein lange mit Liebe und Fleiss gehegtes Werk nicht unterschätzt," gestand Schumann.

Das „fruchtbarste Jahr" wurde durch keine Äußerlichkeit des Lebens in der Entwicklung des Schaffens gehemmt. Die vier Lieder für Sopran und Tenor, op. 78, hatten noch die Nachbarschaft der Faustszenen geteilt. Bald standen jetzt zwölf vierhändige Klavierstücke, op. 85, auf dem Papier, über die sich sein Schwiegervater hämisch genug äußerte: „Es sind ungezogene, abgelebte, gemachte und unerquickliche und unbegreiflich arrangierte Kinder bis auf Nummer 2. So ist es, wenn man alles können will," fügte er giftig hinzu. Aber davon wußte Schumann nichts; er freute sich, wenn Clara beglückt war. Immer rastloser förderte er das Gold seiner Gedanken zutage. Vom 18. bis 20. September war Introduktion und Allegro apassionata, ein Konzertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, vollendet. Daran schlossen sich die vier doppelchörigen Gesänge für größere Gesangvereine, op. 141, im Oktober und das „Nachtlied" von Fr. Hebbel für Chor und Orchester, op. 108, das am 4. November skizziert und vom 8. bis 11. instrumentiert wurde. Die erste Aufführung dieses Werkes fand zwei Jahre später in Düsseldorf statt. Schumann hatte dem Stück „immer mit besonderer Liebe angehangen". Im November wurde noch das Zweite spanische Liederspiel mit vierhändiger Klavierbegleitung fertiggestellt; beim Erscheinen erhielt es die Bezeichnung Spanische Liebeslieder, op. 138. So war der Dezember gekommen, und immer noch nahm das Sprießen kein Ende. Am 4. und 5. Dezember wurden Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme und Klavierbegleitung, op. 95, komponiert. Sprunghaft wechselte das Genre, da der Geist nach immer neuer Anregung dürstete. Mitte Dezember entwarf er Drei Romanzen für Oboe ad libitum, Violine oder Klarinette mit Begleitung des Pianofortes, op. 94, und am 22. Dezember ein Melodram „Schön Hedwig" von Hebbel für Deklamation und Pianofortebegleitung,

op. 106, während er das Neujahrsfest diesmal musikalisch verklärte durch Rückerts „Neujahrslied" für Chor und Orchester, op. 144. Ein Jahr später hörten es die Düsseldorfer zum erstenmal.

Wichtige Zukunftsfragen trug das Künstlerpaar in das neue Jahr 1850 hinüber. Die Dresdener waren ihnen gegenüber ebenso kalt geblieben wie zu Anfang. Zwar hatte Schumann einen Anhängerkreis durch den Chorverein, und Clara aus dem Publikum manchen durch ihre Soireen für sich gewonnen. Aber offiziell wurden sie, die ersten musikalischen Größen Dresdens, ignoriert. Was man ihnen zu bieten wagte, geht aus dem Verhalten des Intendanten von Lüttichau hervor, der Schumanns mehrmalige höfliche und begründete Bitte um einen Freiplatz in der Oper, der ihm für seine dramatischen Studien und Arbeiten wertvoll war, mit der Selbstgefälligkeit des hochgestellten Ignoranten grob ablehnte. Auch Schumanns Absicht einer Trauerfeier für Chopin in der Dresdener Frauenkirche, bei der das Requiem von Cherubini und eine Bachfuge Schumanns erklingen sollten, wurde von der kurzsichtigen oder böswilligen Behörde vereitelt. Entweder hielt man Chopin oder Cherubini oder gar Schumann für staatsgefährlich. Jedenfalls fühlte Schumann, daß in Dresden sein Platz nicht war. Weder konnte ihm ein reiches Musikleben Anregung bieten, noch hielten ihn persönlich günstige Verhältnisse. So traf ihn im November 1849 ein Brief Hillers aus Düsseldorf, der ihm die Nachfolge als Dirigent der Düsseldorfer Abonnementskonzerte anbot, in geneigter Stimmung. Schon immer hatte er sich nach einem festen praktischen Wirkungskreis gesehnt; denn er fühlte in seiner Schaffenswonne die Notwendigkeit eines Ausgleichs durch eine ablenkende Tätigkeit. 1847 hatte er sich unter der Hand um die Direktorstelle am Wiener Konservatorium beworben. „Die Stelle ist eine, wie ich sie mir wohl wünsche; dazu fühle ich mich jetzt recht frisch an Kräften und sehne mich in einen regen Wirkungskreis," hatte er an Nottebohm geschrieben. Aber das Konservatorium schlug andere Wege ein. Da bot sich zwei Jahre später eine neue Gelegenheit. Das Gerücht verbreitete sich, Julius Rietz würde als Dirigent der Gewandhauskonzerte ausscheiden, um Otto Nicolais Nachfolger in Berlin zu werden. Sofort klopfte Schumann bei Dr. Härtel, der im Direktorium saß, an. Härtel versprach selbstverständlich alles für Schu-

manns Wahl zu tun. Aber Rietz blieb, und die Angelegenheit war damit erledigt.

Nun kam im November 1849 jener Brief Hillers aus Düsseldorf. Schumann ging sogleich auf den Vorschlag ein und erbat sich ausführlichste Auskünfte, die seine Gewissenhaftigkeit erkennen lassen: „Dein Vorschlag hat viel Anziehendes, doch tauchten auch einige Bedenken dagegen auf. In beiden Beziehungen, glaub' ich, möchten meine Bedenken mit Deinen eigenen zusammenstimmen, ehe Du Dich zur Annahme der Stelle entschlossest. Namentlich ist mir aber noch Mendelssohns Ausspruch über die dortigen Musiker in Erinnerung und klang schlimm genug. Auch Rietz sprach mir davon zur Zeit, als Du von hier nach Düsseldorf zogest, und ‚wie er nicht begreifen könne, dass Du die Stelle angenommen'. Ich sagte Dir damals nichts davon, um Dich nicht zu verstimmen. Darüber, lieber Hiller, schenke mir nun reinen Wein ein. Viel Bildung trifft man freilich überall nur selten in Orchestern, und ich verstehe es wohl auch, mit gemeinen Musikern zu verkehren, aber nur nicht mit rohen oder gar malitiösen." Nach eingehenden Fragen über das Gehalt, die Stärke des Chors und Orchesters, die Lebensverhältnisse und seine Dirigentenpflichten heißt es weiter: „Und nun noch ein Hauptpunkt. Vor Ostern 1850 könnte ich nicht abkommen. Meine Oper wird im Februar ganz bestimmt in Leipzig, und bald darauf vermutlich auch in Frankfurt in Angriff genommen. Da muss ich natürlich dabei sein."

Hillers Auskunft lautete zufriedenstellend; Schumann rückte dem Entschluß immer näher. Ein drohender Schatten aber fiel auf seinen nächsten Brief an Hiller: „Ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen. Ich will Dir sagen, wie dies zusammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerst, wohnten wir in Maxen. Da entdeckte ich denn, dass die Hauptansicht aus meinem Fenster nach dem Sonnenstein zu ging. Dieser Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So, dachte ich denn, könne es auch in Düsseldorf sein . . . Ich muss mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken

in Acht nehmen. Und leben wir Musiker, Du weisst es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein, wenn es sich so nackt vor die Augen stellt. Mir wenigstens geht es so mit meiner sehr lebhaften Phantasie. Erinnere ich mich doch auch etwas ähnliches von Goethe gelesen zu haben. (Sans comparaison.)" — Dämonisch kündigte sich schon das Grausige an, vor dem er instinktiv zurückbebte.

Es war eine Zeit des Schwankens; denn auch an Dresden fesselten Schumann jetzt Hoffnungen. Im Tagebuch lesen wir von Claras Hand: „Von allen Seiten werden wir jetzt bestürmt, doch nicht von Dresden fortzugehen, anderseits setzen die Düsseldorfer wieder stark zu, dass sich Robert zur Annahme der dortigen M.-D.-Stelle entschliesse — kurz, wir leben in einer fatalen Unschlüssigkeit. Der Umzug ist doch gar mühevoll, die Stellung hat aber viel Annehmlichkeiten — 10 Konzerte und 4 Kirchenmusiken im Jahr, wöchentlich eine Singübung mit einem aus 130 Mitgliedern bestehenden Verein. Die Wahl der Stücke hängt lediglich vom Dirigenten ab. Das Gehalt ist 700 Taler, wenn auch nicht viel, so doch als sichere Einnahme nicht zu verachten. Man will Robert vom 1. April an schon seinen vollen Gehalt geben, und er soll erst Ende August antreten, eine sehr annehmbare Bedingung, die uns schon fast den Umzug deckt. Und doch wird ihm hier so sehr zugeredet, sich um die zweite Kapellmeisterstelle zu bewerben; das kann er aber nicht, sein Rang als Künstler lässt es nicht zu." Und Schumann meinte offen: „Im Vertrauen, lieber Hiller! Es sind hier für mich von einigen einflussreichen Leuten Schritte getan worden . . . Das kannst Du mir aber sicher nicht verdenken, dass ich, im Fall ich die hiesige Kapellmeisterstelle erhielte, oder auch nur bestimmte Aussicht dazu, es binnen Jahr und Tag zu werden, den grossen Umzug nach Düsseldorf ersparen möchte, in wie vieler Beziehung auch die dortige Stellung mir lieber wäre." In der Dresdener Intendanz dachte man gar nicht daran, für Wagner Schumann zu nehmen. Nur in der Presse erhob sich ein Wortgefecht für oder wider, das aber an der Situation nichts änderte.

Vorläufig wurde Schumann die Entscheidung noch erspart; denn andere wichtige Dinge nahmen seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Genoveva wurde in Leipzig vorbereitet, und seine

Anwesenheit war dazu erforderlich. Eine lange Reihe von Mißverständnissen, Hoffnungen und Enttäuschungen waren mit diesem Unternehmen verknüpft. Schon gleich nach der Vollendung der Partitur hatte er sich im Herbst 1848 an Julius Rietz, den Leipziger Kapellmeister, gewandt. Dieser setzte sich für das Werk ein und erwirkte die Annahme. Aber Direktionskrisen verzögerten die Einstudierung, bis Wirsing die Leitung der Bühne übernahm und im Juni 1849 Schumann aufforderte, „möglichst schnell nach Leipzig zum Einstudieren der Oper" zu kommen. Doch wieder schoben tückische Ereignisse den Riegel vor; endlich, im Frühjahr 1850, wurde es ernst. „Wer geht im Mai und Juni ins Theater und nicht lieber ins Grüne," hatte Schumann zwar an Härtel geschrieben. Er mußte aber zufrieden sein, vorläufig überhaupt eine Aufführung zu erreichen. Denn Frankfurt und Dresden, mit denen er gleichfalls verhandelte, rafften sich zu keinem Entschluß auf.

Anfang Februar trafen Schumann und Clara in Leipzig ein. Dort empfing sie die Nachricht, daß Genoveva mit Rücksicht auf Meyerbeers „Prophet" noch weiter in den Sommer hinein verschoben werden mußte. Eine peinliche Spannung wurde dadurch hervorgerufen. Nichts geriet Schumann zu Dank; selbst Clara spielte ihm schlecht. Das F-dur-Trio wurde zwar mit heißen Wangen aufgenommen, und die Genoveva-Ouvertüre erregte hellsten Enthusiasmus und schraubte die Hoffnungen auf Schumanns Oper ins Ungemessene. Auch der Text wirkte bei einer Vorlesung außerordentlich, und der Verleger Peters machte Schumann schon vor der Aufführung ein vorteilhaftes Verlagsanerbieten. Aber die Verschiebung der Oper konnte Schumann nicht verschmerzen. Um die Zeit bis zum Mai nicht unnütz in Leipzig zu verbringen, unternahm er mit Clara im März eine Konzertreise nach Bremen und Hamburg. Allerlei Intrigen trübten in Bremen allerdings die Erfolge und die Stimmung; dafür aber ging es in Hamburg um so höher her. Die Genoveva-Ouvertüre, das Klavierkonzert, das Quintett und die Variationen für zwei Klaviere machten Furore. Man feierte Feste. Und trotz aller fröhlichen Unbefangenheit der anderen reagierte auch hier Schumanns äußerste Sensibilität auf die leiseste Reizung. Er toastete auf Bach und Jean Paul, diese Frühlingsgeborenen. Grädener ließ darauf in einiger Weinlaune

seiner geistreichen Beredsamkeit die Zügel schießen und wollte Jean Paul nicht neben Bach gelten lassen. Worauf Schumann erbittert aus dem Saal ging und die verdutzten Gäste sich selbst überließ. Eine Episode nur, aber in ihrer Art für Schumanns Gemütszustand sehr bezeichnend. Der Sonnenschein kam ihm dafür wieder in der Person Jenny Linds, die mit Clara konzertierte und viel Schumannsche Lieder zum Entzücken aller, vor allem ihres Schöpfers selbst, sang. Über Berlin ging es nach Dresden zurück mit achthundert Talern Gewinn in der Tasche und der festen Absicht, nach Düsseldorf zuzusagen, um so mehr, als die Kapellmeisterstelle in der Oper inzwischen durch C. Krebs besetzt worden war. So wurde der Kontrakt am letzten März von Schumann akzeptiert.

Mittlerweile war man zu den Genoveva-Proben fertig geworden. Mitte Mai reiste das Künstlerpaar nach Leipzig, in eine Welt von Aufregung und Spannung. Ärger bereitete ihnen auch die Mendelssohn-Clique, die sich empfindlich bemerkbar zu machen verstand. Am 23. Juni war unter Schumanns Leitung Orchesterprobe im Theater; im Zuschauerraum Spohr, Gade, Hiller, Moscheles, Hauptmann. Die Generalprobe spannte die Erwartungen aufs höchste. Am 25. Juni endlich war der langersehnte festliche Abend. Viele waren noch dazugekommen; der unermüdliche Liszt, Schumanns erster Lehrer Kuntsch, die Hamburger Grädener und Bierwirth, Ehlers aus Königsberg und viele andere, die sich zu den Schumannianern rechneten.

Clara schrieb zitternd ins Tagebuch: „Die Sänger gaben sich alle grosse Mühe, die ersten zwei Akte gingen sehr gut, aber im dritten hatte Wiedemann (Golo) das Malheur, den Brief für Siegfried zu vergessen. Beide rannten verzweiflungsvoll umher, und diese Szene ging gänzlich verloren, die Sänger selbst waren dadurch konsterniert, so dass die beiden letzten Akte weniger gut gingen, dazu kam die sehr ärmliche Ausstattung des Zauberzimmers. Doch das Publikum war sehr aufmerksam und rief am Schluss unter lautem Beifall die Sänger und Robert zwei Mal, und ein Lorbeerkranz flog herab, und Frau Günther setzte ihn dem Robert auf." Die zweite Aufführung ging glatter: „Das Haus war zum Brechen voll, kein Apfel konnte zur Erde fallen, das Publikum war weit lebhafter als das erstemal, die Sänger sangen und spielten noch viel besser

und wurden mit reichem Beifall und Hervorruf, Robert mit ihnen, belohnt . . ." Auch die dritte Aufführung, der Schumann noch beiwohnte, hatte Erfolg. Der Tondichter war überzeugt, daß die Oper ihre lebensvolle Wirkung nicht verfehlen könnte. „Der Natur und Wahrheit nahe zu kommen, dies war mein höchstes Streben immer; wer etwas anderes erwartet, der wird sich freilich in der Oper getäuscht finden", schrieb er an Spohr, der großes Interesse an dem Werk genommen hatte. Um so unerquicklicher war die Polemik, die sich in den Blättern an die Aufführung knüpfte. Bitternisse blieben nicht aus; gereizt kündigte Schumann sogar einem bis dahin geschätzten Kritiker die Freundschaft. Aber es half nichts: über den Achtungserfolg war das Werk nicht hinausgekommen. Die Besprechungen in den Musikzeitungen waren jenseits von Sympathie und Antipathie von erfreulicher Sachlichkeit. Die Signale kritisierten den Text scharf, fanden aber in der „durchaus genialen" Musik „tiefsinnige Gedankenfülle" und „üppigblühenden Ideenreichtum". Sie konstatierten einen „lebhaften Erfolg". Brendel zog sich in der Neuen Zeitschrift für Musik geschickt aus der Affäre. Er erblickte in der Genoveva den Versuch einer neuen Form, begründete aber die „Monotonie" des Werkes dadurch, daß Schumann „fortwährend bedeutend" wäre. Er fand keine Wärme und Begeisterung in der Aufnahme. Dagegen ließ sich die Neue Berliner Musikzeitung einen „ausserordentlichen" Erfolg melden. In Berlin, Dresden, München, Hamburg, Wien, Weimar, Wiesbaden und an anderen Kunststätten ist das Werk auf der Bühne erschienen, ohne sich jedoch in der Gunst des Publikums halten zu können.

Während der Genoveva-Vorbereitungen war Schumann nicht müßig gewesen. Sein Kompositionsverzeichnis zeigt im April Drei Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte, op. 83, und zwei Szenen aus Faust: „Die vier grauen Weiber" und „Faust's Tod", die bis zum 10. Mai fertig instrumentiert wurden. Damit kam das große Werk der Faustszenen zum Abschluß. Erst drei Jahre später, vom 13. bis 15. April 1853, wurde ihm eine Ouvertüre gegeben. Viele Jahre hatte sich Schumann mit der großartigen Idee getragen; die „sublime Poesie" verlangte stärkste Hingabe, und nicht immer fühlte er sich der aufreibenden Arbeit gewachsen. In bunter Folge waren die Szenen entstanden:

1) Szene im Garten, komponiert am 15. Juli 1849
2) Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, am 18. Juli 1849
3) Szene im Dom, am 13. und 14. Juli 1849
4) Szene des Ariel mit Fausts Erwachen, vom 24. bis 26. Juli 1849
5) Szene der vier grauen Weiber und
6) Fausts Tod, vom 25. bis 28. April 1850
7) Schlußszene des Faust (Fausts Verklärung), sieben Nummern, komponiert im Sommer 1844.

Die erste Aufführung des ganzen Werkes fand am 14. Januar 1862 in Köln unter Ferdinand Hiller statt. Schumann hatte sich die einzelnen Stücke „zur Komplettierung von Konzertprogrammen" gedacht; das Ganze erschien ihm zuviel für einen Abend.

Außer dem Faust-Abschluß gestaltete sich nicht mehr viel in Dresden: im Mai ein Liederheft, op. 89, im Juli eine Reihe Lieder, die in op. 77, 96, 125 und 127 aufgenommen wurden, und im August Sechs Lieder von Lenau und ein Requiem nach einem altlateinischen Text für eine Singstimme und Pianoforte, op. 90. Damit hatte die Dresdener Zeit ein Ende. Sie war für Schumann in den letzten Monaten nicht erhebend gewesen. Clara schildert das ergötzlich: „Ich muss es sagen, mit Vergnügen gehe ich von hier und bin froh, dass Robert hier durch nichts gefesselt ist. Welch eine Stellung müsste das für ihn hier sein. Diese klatschhaften, falschen Menschen in der Kapelle, die um alles nur den Schlendrian erhalten mögen. Das ist überhaupt eine schöne würdige Gesellschaft jetzt . . . die mit ‚lieber Kollege', ‚mein Schatz' um sich werfen und sich dann die Augen auskratzen möchten."

Auch der Chorgesangverein enttäuschte den Meister durch offenkundige Teilnahmlosigkeit. So wurde der Abschied nicht allzu schwer. Einige treue Freunde ließ man zurück. Sonst nichts als welke Hoffnungen, die sich nicht erfüllt hatten. Aber im Schaffen Schumanns war in den Dresdener Jahren das Entscheidende geschehen. Und der Welt hatte man die unbequeme Neuerung, einen Großen mehr anerkennen zu müssen, durch unablässiges Bemühen aufgedrungen. Werk und Welt waren sich nun nicht mehr fremd. Das Weitere lag im Schoß der Zukunft, der das Künstlerpaar im September hoffnungsfroh rheinabwärts entgegeneilte.

DIE SONNE SINKT

1850 bis 1856

Am 2. September 1850 trafen Robert und Clara in Düsseldorf ein, das sie „wider Erwarten freundlich gelegen, sogar auch von einem kleinen Bergrücken umgeben" fanden. Am Bahnhof wurden sie von Hiller und dem Konzert-Direktorium auf das herzlichste begrüßt. Die Düsseldorfer waren sich der Ehre, das berühmte Künstlerpaar für sich zu besitzen, vollauf bewußt. Man scheute deshalb keine Mühe, den Fremden die Stadt bald heimisch zu machen. Zwar bereitete das Auffinden einer passenden Wohnung erhebliche Schwierigkeiten; sie mußten sich schließlich mit einer begnügen, die keineswegs ihrem Verlangen nach Bequemlichkeit und Ruhe entsprach. Im übrigen verschaffte man ihnen aber alle nur möglichen Zerstreuungen und Annehmlichkeiten, um über die ersten unerquicklichen Tage hinwegzuhelfen. Eine Woche nach ihrer Ankunft fand dann der offizielle festliche Empfang im Gesang- und Musikverein statt. Die Genoveva-Ouvertüre, einige Lieder Roberts und der zweite Teil von Paradies und Peri bildeten unter der Leitung des tüchtigen Julius Tausch den musikalischen Teil des Festakts, dem ein Souper folgte, wo die rheinisch-fröhliche Ungebundenheit die verwunderten Sachsen mit ganz ungewohnten Klängen umrauschte.

Frisch und lebhaft bemächtigte sich der Enthusiasmus der Rheinländer der verehrten Künstler. Hier war man keine Lauheit, keine vornehme Gleichgültigkeit gewohnt. Das Herz war allem Schönen offen, der Mund voller Lieder; man liebte den Wein, und temperamentvoller Frohsinn beherrschte die Gedanken. Alles war hier in freudig-helle Farben getaucht. Auch von der Kunst verlangte man leichte Füße. Sie sollte den Sinn des Lebens mit einem Jauchzen unterstreichen; sie sollte ohne Pathos erheben, befreien und über das Ungemach des Alltags hinweghelfen. Die Maler, die in Düsseldorf den Ton angaben, hatten das Wesen dieser Landschaft, dieser Menschen verstanden. Als ein lustiges Volk gaben sie auch der Geselligkeit, dem Gemeinsinn, was ihm gebührte. Auch auf den grauen Tag wurde noch ein leuchtendes Rot oder ein

schmelzendes Gold gesetzt. Die Gläser klangen. Kunst und Leben reichten sich mit lachenden Augen die Hände.

So wollte man es. Hier, wo die Kehlen geschmeidig waren, durfte man nicht lange grübeln und sinnen, nicht in die Tiefe lauschen. Es lag ja soviel Schönheit an der Oberfläche, daß es schnell zupacken hieß, um sie nicht entschwinden zu lassen. Hier konnte man den Musiker schätzen und gebrauchen, der auf schimmernden Harmonien den andern noch voranschwamm; der die Lebens- und Musiklust zum Presto anzutreiben verstand; dem der Blick immer freudegeschwellt glänzte, und der dieses Treiben con amore beflügelte.

Dieser Musiker war der schwerblütige Schumann nicht. Am 24. Oktober stand er zum erstenmal am Dirigentenpult im Abonnementskonzert des Allgemeinen Musikvereins. Die Proben mit dem unter Mendelssohns und Hillers Leitung gut geschulten Orchester und dem vollen Eifer zeigenden Chor hatten ihn sehr befriedigt. Das Programm des ersten Konzerts wurde mit der großen Leonorenouvertüre von Beethoven eröffnet. Clara spielte das g-moll-Konzert von Mendelssohn und Präludium und Fuge a-moll von Bach. Der Chor wirkte im Schumannschen Adventlied und Gades Comala mit. Ungemessen war der Beifall, der den neuen Musikdirektor und seine Gattin umbrauste. Schumann war beglückt: „Ich bin im höchsten Grade erfreut und überrascht, einmal von der Tüchtigkeit der Kräfte, namentlich des Chors, dann von der Bildung des Publikums, das nur gute Musik will und liebt. Mit einem italienischen Einschiebsel u. dgl. würde man sich hier nur lächerlich machen", schrieb er an W. J. v. Wasielewski in Leipzig, den er als Konzertmeister nach Düsseldorf zog. Er fühlte sich auch in Düsseldorf „dem grossen Weltgetriebe näher". Seine Tätigkeit war ihm lieb. „Ich bin sehr zufrieden in meiner hiesigen Stellung und wüsste, da sie meine physischen Kräfte auch nicht zu sehr in Anspruch nimmt (Dirigieren strengt doch sehr an), kaum eine, die ich mehr wünschte. Auch sonst gedeiht manches, wie Sie als teilnehmender Freund meines Strebens wissen, und dass ich das Frischgeschaffene mir schnell zu Gehör bringen kann, wenn ich sonst will, ist auch ein grosser Vorteil", heißt es in einem Brief.

Seine Dirigentensehnsucht war nun erfüllt. Seine Freude und

Befriedigung wurde noch nicht durch die Erkenntnis getrübt, daß ihm zum Kapellmeister so gut wie alles fehlte. Die Dresdener Epoche mit der Liedertafel und dem Chorverein hatte über manches hinweggetäuscht. Jetzt aber sollte er systematisch mit einem Orchester arbeiten, das gewohnt war, energisch und zielbewußt angepackt und gedrillt zu werden. Da mangelte es. Schon rein äußerlich machte ihn seine große Kurzsichtigkeit unsicher im Auftreten. Dann fehlte es ihm gänzlich an Geistesgegenwart, es mangelte der schnelle Überblick und vor allem die Gabe, präzis und augenblicklich seine Intentionen klarzumachen. Selbst zum Erfassen eines Tempos konnte er sich nicht immer aufraffen. Der Mangel an Routine und pädagogischem Talent trat auch in seiner Art des Einstudierens zutage. Einzelne Stellen mit verschiedenen Instrumenten und Gruppen zu üben, fiel ihm nicht ein. War er unzufrieden, dann ließ er das Ganze noch einmal durchspielen. Gefiel es ihm auch dann nicht, so legte er gewöhnlich die Partitur ärgerlich beiseite, ohne sich über seine Wünsche auszusprechen. In der ersten Zeit machten sich die Mängel zwar noch nicht fühlbar. Denn Musiker und Sänger gaben ihr Bestes, und Schumann gewann selbst eine gewisse Schwungkraft durch das gute Gelingen. Die Abonnementskonzerte nahmen sogar einen bedeutenden Aufstieg, hauptsächlich dank seinem Namen. Statt sechs mußten jetzt acht, und für den folgenden Winter sogar zehn angesetzt werden.

Auch der gesellige Verkehr gestaltete sich anfänglich auf die angenehmste Weise. Sie gewannen Freunde in dem Notar Euler, dem Arzt Dr. Müller von Königswinter, den Malern Karl Sohn, Hildebrandt, Direktor Schadow, dem Dr. Hasenclever und anderen. Man schwang sich zu Gesangs- und Quartettabenden auf, zu denen sich im Lauf der Zeit Musiker wie die Geiger Wasielewski und Ruppert Becker, der Cellist Reimers, Julius Tausch und Albert Dietrich gesellten. Im Gesangskränzchen ließ die Lust der ersten Begeisterung aber bald nach. Die Beteiligten suchten sich im Zuspätkommen zu übertreffen; „mit dem Musizieren wird begonnen, wenn einem vor Müdigkeit schon die Augen zufallen". Als man sich mit größeren privaten Gesangsübungen versuchte, wurde es noch schlimmer, so daß Clara entrüstet notierte: „Das ist ein Schwatzen und Lachen, dass oft kaum die Stimme des Dirigenten

durchzudringen vermag, oft bedarf es der Minuten, ehe man imstande ist, mit Singen zu beginnen . . . Man kann nicht sagen, dass es an Eifer fehlte, aber es ist nicht der rechte ernste Eifer, der sich auf alles erstreckt, es ist Eifer für das, was ihnen besonders gefällt, aber nicht Eifer, etwas Schweres zu lernen."

In das kompositorische Schaffen Schumanns brachte das rheinische Leben frische Triebkraft. Begonnen hatte er in Düsseldorf mit der Instrumentierung des Rückertschen Neujahrsliedes. Im Oktober gewann das Konzert für Violoncello und Orchester, op. 129, Gestalt; vom 10. bis 16. wurde es skizziert und bis zum 24. instrumentiert. Dann erhob die Es-dur-Symphonie, die vierte, ihre Stimme. Vom 2. November bis 9. Dezember war die große Arbeit bewältigt, und am 6. Februar 1851 erklang sie zum erstenmal in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten, berührte aber die Zuhörer nur wenig. Das war die Rheinische Symphonie, in der das heilige Köln mit seinem Dom lebt, in der fröhliches Volkstum sich spiegelt und in die die Mystik katholischer Zeremonien hineinschauert. Zum Jahresschluß, vom 29. bis 31. Dezember, skizzierte Schumann noch die Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina", op. 100, die am 31. Mai 1851 in Düsseldorf zur ersten Aufführung kam. Brahms erhielt später die Partitur zum Geschenk mit der Aufschrift: „Willkommen zum 1. Mai, Johannes, nimm sie liebend an, die Partitur. Bist Du ein Maikind?" Die Ouvertüre war das Ergebnis neuer Opernpläne, die sich auch Auerbachs Dorfgeschichten und Goethes „Hermann und Dorothea" näherten. Ein Student Richard Pohl aus Leipzig hatte Schillers Braut von Messina als Operntext bearbeitet und Schumann zugesandt. Der Stoff hatte den Tondichter lebhaft gefesselt und ihn zu einer Ouvertüre inspiriert, die aber bei ihrer Aufführung von den Düsseldorfern mit verletzendem Schweigen entgegengenommen wurde. Darum schrieb Schumann an Pohl: „Ich bin daran gewöhnt, meine Kompositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Teil des Publikums nicht verstanden zu sehen. Bei dieser Ouvertüre indes, so klar und einfach in der Erfindung, hätte ich ein schnelleres Verständnis erwartet." In den ersten Tagen des neuen Jahres 1851 beendete Schumann die Instrumentation des Werkes. „Robert arbeitet unaufhaltsam fort. Jetzt hat er wieder eine Ouvertüre zu Julius Cäsar

in Arbeit. Die Idee, zu mehreren der schönsten Trauerspiele Ouvertüren zu schreiben, hat ihn so begeistert, dass sein Genius wieder von Musik übersprudelt." Es war Schumanns Art, in einer neuen Gattung gleich im Sturmschritt fortzuschreiten. Vom 23. Januar bis 2. Februar war die Ouvertüre zu Julius Cäsar, op. 128, erledigt; sie kam erst auf dem Männergesangfest am 3. August 1852 in Düsseldorf zur Aufführung. Nebenbei entstanden noch fünf Lieder für Mezzosopran, op. 107.

Dann packte ihn wieder die Idee zu einem größeren Werk. Pohl hatte ihm den Plan zu einem Oratorium Luther unterbreitet, und begierig ging Schumann darauf ein. Er beschäftigte sich eingehend mit dem Vorschlag und gab Pohl wertvolle Hinweise für die Gestaltung des Textes: „Das Oratorium müsste ein durchaus volkstümliches werden, eines, das Bauer und Bürger verstände — dem Helden nach, der ein so grosser Volksmann war. Und in diesem Sinne würde ich mich auch bestreben, meine Musik zu halten, also am allerwenigsten künstlich, compliciert, contrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend." Aber trotz allen Bemühungen Pohls und Schumanns wurde der Plan nicht verwirklicht. Anderes drängte sich dazwischen. Im März die „Märchenbilder", vier Stücke für Bratsche und Pianoforte, op. 113, Vier Husarenlieder von Lenau für Bariton und Pianoforte, op. 117, und „Frühlingsgrüsse" von Lenau. Und im April bis zum 11. Mai beschäftigte ihn das Chorwerk „Der Rose Pilgerfahrt" für Soli, Chor mit Begleitung des Pianofortes, op. 112. „Trotz des fast unerträglich störenden Gassenlärms der unglücklichen Wohnung, trotzdem schafft er doch so viel des Herrlichen", schrieb Clara ins Tagebuch. Bald nach dem Umzug in eine neue geräumigere Wohnung führten sie das Werk für sich auf. Über zwanzig Mitglieder des Chors beteiligten sich daran zur allgemeinen Freude. Später gab Schumann dem Werk doch Orchesterbegleitung und brachte es so am 5. Februar 1852 zuerst in Düsseldorf zu Gehör. Ruhelos suchte er nach etwas Neuem und fand das Genre der Chorballade. „Der Königssohn" von Uhland für Chor und Orchester, op. 116, war die erste Frucht. Am 6. Mai 1852 kam das Werk in Düsseldorf zum ersten Erklingen, und Schumann glaubte die „schlagendste Wirkung" unter all seinen Kompositionen damit

zu erzielen. Er nahm in den Balladendichtungen für seine Zwecke Änderungen und Einfügungen vor, wobei ihm Pohl und Moritz Horn behilflich waren. Außer der fertigen Partitur des „Königssohn" brachte der Tondichter im Juni noch eine Reihe Lieder auf Texte von Elisabeth Kulmann, op. 103 und 104, zustande und beendigte das vierhändige Album „Ballszenen", op. 109. Die vierhändigen Stücke wollte er ursprünglich „Kinderball" nennen, ging aber im Lauf der Komposition über die Grenzen dieses Titels hinaus. Als er die Tonpoesien zuerst mit Clara zusammen spielte, meinte er bei der „Préambule": „Hier fahren noch die Bedienten mit den Schüsseln durch die Gesellschaft" und erklärte weiter: „Zuerst tanzen die Kinder allein. Nach und nach aber mischen sich die Grossen hinein und die Sache wird ernsthafter."

Die Dirigententätigkeit Schumanns, die sich auf die Leitung der Konzerte, der wöchentlichen Übungen des Gesangvereins und einiger Musikaufführungen im katholischen Gottesdienst erstreckte, raubte ihm nur wenig von seiner Schaffensmuße. So floß sein Leben still dahin. Vormittags arbeitete er bis zwölf Uhr. Dann unternahm er mit Clara oder einem nahen Bekannten, wie dem Konzertmeister Wasielewski oder Albert Dietrich, einen Spaziergang. Nach dem Mittagessen arbeitete er wieder bis um fünf oder sechs Uhr, las danach bei einem Glas Bier oder Wein Zeitungen, zeigte auch wohl einmal eine geringe Gesprächigkeit. Den Abend verbrachte er dann in seinem Haus oder mit den wenigen Freunden, deren Einladungen er annahm.

Man wußte in Düsseldorf mit dem wortkargen Mann wenig anzufangen. Er sprach fast gar nicht, selbst wenn man ihn fragte, oder nur mit wenigen flüchtigen und leisen Worten, die mehr ein Für-sich-Hinsprechen waren. Wasielewski hat ihn aus den Erfahrungen eines engen freundlichen Verkehrs geschildert: „Ueber gewöhnliche, alltägliche Dinge und Erscheinungen des Lebens verstand er sich durchaus nicht zu unterhalten, denn leere Redensarten waren ihm zuwider und über wichtige, ihn lebhaft interessierende Gegenstände liess er sich nur ungern und im ganzen selten aus. Man musste bei ihm den günstigen Moment abpassen. War dieser eingetreten, so konnte Schumann auf seine Art auch beredt sein. Er überraschte dann durch bedeutende, geistig hervorragende Be-

merkungen, die den berührten Gegenstand wenigstens nach einer Seite hin scharf beleuchteten. Fremden oder seinem Wesen nicht zusagenden Persönlichkeiten gegenüber konnten Schumanns gesellige Formen leicht etwas Abstossendes annehmen. Namentlich war er ebenso leicht durch eine gewisse unberufene kordiale Zutraulichkeit wie durch Zudringlichkeit verletzt." Seine Gestalt hatte etwas Behäbiges, Stattliches und durchaus Vornehmes. Das kräftige Haupt mit dem langen Haar war meist etwas geneigt. Nur selten gewährte er jemandem einen vollen Blick seiner seelenvollen Augen, die gewöhnlich wie träumend gesenkt waren. Ja, ein Traum war dies alles, wenn es in ihm klang und nach Gestaltung suchte und er unter den Menschen mit ihren Wünschen und Unternehmungen sein sollte. Deshalb schloß sich sein Gefühl von allem ab. Teilnahmslos schalt man ihn. Aber er war nur weltfremd, und fremder, je mehr ihm dieses Leben mit seinen Kanten und Schärfen wehtun wollte. So wich er gern aus, denn ihm konnte der Streit nichts nützen. Opponierte man gegen ihn — und das mußten doch die „Welt- und Lebensklugen" —, dann zog er sich schweigend zurück, damit man ihn nicht noch tiefer verletzen konnte. Ratlos stand hier die Geselligkeit und die Freundschaft vor der Tür; denn nur selten wurde auf ihr Pochen geöffnet.

Immer tiefer spann der Traum des Schaffens den Menschen Schumann ein. Stufe um Stufe wurde er dieser Welt entrückt. Wie rührend ist dies Bild, wenn er seinen Kindern begegnete, sie durch seine Lorgnette freundlich und gütig ansah und nickte: „Nun, ihr lieben Kleinen!" — und dann wie aus dem Erwachen eines Augenblicks in seine Gedankenwelt zurückfiel. Nur wenn er ganz befreit war vom Drang des Geistes, dann konnte er am Abend ein rechter Familienvater sein mit all der echten Gemütstiefe, die ihm eigen war.

Und doch wogte noch bisweilen Jünglingslust in ihm auf. Den Champagner liebte er noch wie früher. Er schlägt Funken aus der Seele, pflegte er zu sagen. Auch die Zigarren waren ihm unentbehrlich geblieben, seine „kleinen Teufel", die ihm als notwendige Stimulantia galten. Da vermochten sich sogar dann und wann gesellige Talente in ihm zu regen. Der Wein beflügelte seine Mitteilsamkeit, und eine frohe Stunde selbstvergessener Harmlosigkeit brachte ihn den anderen näher.

Aber die Düsseldorfer erkannten von Tag zu Tag mehr, daß Schumann nicht ihr Mann war. Diese Schweigsamkeit bedrückte sie; diese stille Verträumtheit reizte ihre laute Tatenfreudigkeit zum Protest. Schumann stand mit einem seligen Lächeln an der Partitur; aber für die Erfordernisse der systematischen Arbeit des Einstudierens war er nicht geschaffen. So drängte sich schon am Ende des ersten Düsseldorfer Musikwinters ein Mißklang vor, eine Zeitungsbesprechung, die Schumann auf das tiefste verletzen mußte, da er den Einfluß des Konzertdirektoriums zwischen den Zeilen vermutete. „Das lassen nun die sogenannten Enthusiasten, als Euler, Müller u. a. ruhig geschehen, eine Schande ist's, dass sie das ruhig sitzen lassen auf Düsseldorf, die alle Hände über Robert breiten sollten, um ihn zu fesseln", notierte Clara. Jedenfalls, die Exaktheit in der technischen Ausführung hatte in manchen Werken zu wünschen übriggelassen. Namentlich der Chor zerfiel aus einem Mangel an scharfer Disziplin mehr und mehr. Eine Nachlässigkeit riß ein, die das gute Gelingen in Frage stellte. So war es ein Wunder, daß die Aufführung der Johannispassion gut verlief und das letzte Abonnementskonzert im Mai mit der Pastorale zur allseitigen Zufriedenheit ausklang.

Mit Genugtuung über das Geleistete konnten Robert und Clara nun eine Erholungsreise durch Süddeutschland und die Schweiz antreten. „Schon in Bonn, als wir aufs Schiff kamen, dort, wo es von lustigen Studenten wimmelte, der Himmel so freundlich sah, der Rhein so schön grün, dabei lustige Musik, da wurde auch er heiter und blieb es", schrieb Clara beglückt auf. Heidelberg, wo Schumanns Studentenzeit gedacht wurde, Baden-Baden und Basel waren die nächsten Stationen. Genf überwältigte sie, und noch mehr Chamony und der Montblanc, den Robert dort von seinem Zimmer aus immer vor Augen hatte. In Vevey glaubten sie sich „der Erde entrückt in eine Zauberweilt". Aber Unwetter trieben sie mitten im herrlichsten Genießen nach Düsseldorf zurück.

Die Reise hatte in wohltätiger Weise auf Schumann eingewirkt. Er war lebensfroher und fühlte sich bei weitem kräftiger als vorher, wo er noch im Juni „von nervösen Leiden afficirt wurde", die ihn manchmal besorgt machten; „so neulich nach Radeckes Orgelspiel, dass ich beinahe ohnmächtig wurde". Aber Ruhe

sollte er jetzt in Düsseldorf noch nicht finden. Man hatte ihn zu einem großen Gesangswettstreit in Antwerpen als Preisrichter geladen, wohin er sich Mitte August mit Clara auf die Reise machte. Es war eine Strapaze, zwölf Stunden lang Männergesangvereine „nur das schlechteste Zeug" singen zu hören. Aber ein Besuch Brüssels glich allen Unmut wieder aus. Kaum in Düsseldorf, kam Liszt mit der Fürstin Wittgenstein. „Wo der Liszt hinkommt, da ist gleich alle häusliche Ordnung umgestossen, man wird durch ihn in eine fortwährende Aufregung versetzt", stöhnte Clara. Die Fürstin machte einen liebenswürdigen Eindruck. „Wir musizierten sehr viel, zweite Symphonie vom Robert (8händig), aus dem Album Springbrunnen und Kroatenmarsch, dann den ganzen Kinderball, und zum Beschluss spielte er ein neues Konzertstück und einige ‚Harmonien'. Er spielte, wie immer, mit einer wahrhaft dämonischen Bravour, er beherrschte das Klavier wahrhaft wie ein Teufel, aber ach, die Kompositionen, das war doch zu schreckliches Zeug." So war und blieb Claras Urteil über die — h-moll-Sonate, die Liszt Schumann widmete.

Kaum war Liszt fort, als Schumann auch schon wieder heftig von den Kleinlichkeiten des Lebens bedrängt wurde. Offen stemmte man sich nun im Musikverein seinen Absichten entgegen. „Am 6. September fand die erste Konferenz wegen der Winterkonzerte statt, Robert kam alteriert nach Haus. Die Leute sind oft recht unverschämt hier, und da ist wahrhaftig kein langes Bleiben; es stellen sich ferner auch allerlei große Mängel jetzt heraus. Der Gesangverein ist ganz im Untergehen, kein Eifer, keine Liebe zur Sache da, und das Orchester ist vor der Hand noch nicht einmal zur Not vollständig, da jetzt kein Militärmusikkorps hier ist. Das sieht also schlimm aus. Robert geht viel damit um, den Gesangverein ganz abzugeben, doch wird es wohl kaum gehen, will er nicht einen grossen Bruch herbeiführen, bei dem der Musikverein dann schlimm fahren würde, denn der Gesangverein besitzt die Musikalien." Die erste Winterprobe war mangelhaft besucht. Unter den Mitgliedern machte sich eine Unlust breit, die immer störender für die Entwicklung des Vereins wurde. An ernste Studien war nicht mehr zu denken. Es wurde so schlimm, daß Clara gegen Ende der Saison ins Tagebuch schrieb: „Im Verein fehlt jetzt wahrhaft jede

Spur von Eifer! Die Damen tun den Mund kaum auf, und sie benehmen sich (einige Gebildete natürlich ausgenommen) so unartig, setzen sich beim Singen, werfen die Füsse und Hände um sich, wie so recht ungezogene Jungen, dass es mir immer im Herzen kocht, und wahrhaft könnte mir nichts lieber sein, als wenn Robert sich ganz von dem Verein zurückzöge, denn es ist eine seinem Range nicht würdige Stellung." Schumann hätte mit derber Faust zufassen müssen, um hier Wandel zu schaffen; denn Dilettanten wollen beherrscht sein. Aber es war nicht seine Art, mit lauten Worten um sich zu werfen; er war auf den guten Willen der Mitwirkenden angewiesen. Zum Fortreißen, zum zwingenden Aufschwung fehlte ihm alle Energie. So ging der Verfall des Vereins und seiner Stellung unaufhaltsam vorwärts. Er sah sich schon nach einem anderen Wirkungskreis um, war aber nicht fähig, sich zu einem schnellen Entschluß aufzuraffen. Er erblickte das Übel immer noch in den anderen, ohne es zunächst in seinem Wesen zu suchen. Je mehr ihn die peinlichen Äußerlichkeiten bedrängten, desto inniger dachte er an sein Werk. Und das wuchs unbeschadet aller Erregungen.

Im August entstanden die Drei Phantasiestücke, op. 111, und ein Lied von W. Müller aus op. 107. Dann vom 12. bis 16. September die erste Sonate für Violine und Klavier in a-moll, op. 105, und ein paar Liederblüten aus op. 119. Jetzt hielt ihn die Kammermusik gefangen. Das g-moll-Klaviertrio, op. 110, war die nächste Frucht einer Oktoberwoche, und in den letzten Tagen dieses Monats wurde der ersten Violinsonate eine zweite in d-moll, op. 121, angereiht. Clara schwelgte in so viel Herrlichkeit, und beseligt vertraute sie dem Tagebuch an: „Oft befällt mich eine heisse Angst, wenn ich daran denke, welch glückliches Weib ich bin vor Millionen andern, und dann frage ich oft den Himmel, ob es auch nicht zu viel des Glückes ist. Was sind alle Schattenseiten, die das materielle Leben mit sich bringt, gegen die Freuden und die Wonnestunden, die ich durch die Liebe und die Werke meines Robert geniesse"... Die Instrumentierung der „Rose Pilgerfahrt" und eines Symphonie-Scherzos des von Schumann sehr geschätzten, früh verstorbenen N. Burgmüller, dann der Klavierauszug und die neue Instrumentierung der d-moll-Symphonie, die dadurch in der Reihe die vierte wurde, und endlich die Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea",

op. 136, die „mit grosser Lust in wenig Stunden geschrieben" wurde, das war das Schlußergebnis des Jahres 1851.

Heiße Hoffnungen, nach der Genoveva und den Faustszenen nun auch den Manfred in die Öffentlichkeit bringen zu können, nahm er in das neue Jahr mit hinüber. Der stets hilfsbereite und begeisterte Liszt hatte bei seinem Düsseldorfer Aufenthalt am Manfred besonderes Interesse genommen. Im November schickte ihm daraufhin Schumann das Textbuch mit einigen Zeilen: „Wir haben gestern die Ouvertüre zu Manfred probiert; meine alte Liebe zur Dichtung ist dadurch wieder wach geworden. Wie schön, wenn wir das gewaltige Zeugnis höchster Dichterkraft den Menschen vorführen könnten! Sie gaben mir Hoffnung dazu; haben Sie einmal wieder darüber nachgedacht?" Liszt ging sogleich auf die Idee ein und erbat die Partitur, um eine szenische Aufführung zu versuchen. Schumann antwortete ihm seltsam ergriffen: „Mit der Möglichkeit der Aufführung, die Sie in Aussicht zu stellen so freundlich sind, wandelte mich doch auch ein leises Grauen an vor der Grösse des Unternehmens — ich kann es nicht leugnen; aber ich weiss auch, dass, wo Sie die Hand mit anlegen, die Ueberwindung der grossen Schwierigkeiten bei einem etwa nicht glückenden ersten Anlauf nicht gleich aufgegeben werden." Die Aufführung wurde für das Frühjahr 1852 geplant. Liszt war inzwischen in seiner selbstlosen Schumann-Propaganda nicht müßig, und Schumann zeigte sich ihm aufrichtig zugetan: „Mit Freude habe ich gehört, dass Sie die Ouvertüre zur Braut von Messina in Weimar aufgeführt. Schreiben Sie mir ein Wort darüber, wie Ihnen das Stück gefallen. Man hört so selten von Künstlern über sich urteilen — und was die sogenannten Kritiker von Fach sagen, ist in Lob wie Tadel meist so albern, dass man es nur belächeln kann. Es ist freilich nie anders gewesen." Liszt, der unterdessen noch den „Benvenuto Cellini" von Berlioz durchzusetzen hatte, bereitete nun den Manfred vor.

Schumanns Rastlosigkeit erzwang wieder einen neuen Auftrieb des Schaffens. Vom 1. bis 6. Januar wurde die Ballade „Des Sängers Fluch" für Soli, Chor und Orchester, op. 139, skizziert. Pohl, dessen Text zum „Luther" nicht nach Schumanns Geschmack wurde, bearbeitete ihm die Uhlandsche Ballade durch Einfügungen und Ausschmückungen. Schumann war die Sache sehr ans Herz

gewachsen; er komponierte „in grossem Feuer" und ihm schien „das Ganze von grosser dramatischer Wirkung". Zu einer Aufführung des Werkes in Düsseldorf kam es nicht, da ihm im Orchester eine Harfe fehlte. Gleich nach der Ballade nahm Schumann die Komposition einer Messe in Angriff. Die Skizze war vom 13. bis 22. Februar beendet; die Instrumentierung folgte im März. Mit dem Adventlied hatte Schumann die Brücke zur kirchlichen Musik geschlagen. Es erschien ihm eine erstrebenswerte Aufgabe, für die Kirche zu schreiben; denn zu Strackerjahn meinte er: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein." Jetzt hatte er sich dem Mystizismus genähert. Dichtungen der Elisabeth Kulmann hatten einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, und er versuchte überall für sie zu wirken. Über seinem Schreibtisch hatte er das Porträt dieser Dichterin mit Lorbeer geschmückt aufgehängt. Sie erschien ihm so genial, daß er sich willenlos ihren Poesien hingab.

In die Arbeit an der lateinischen Messe fiel als abwechslungsreiches Intermezzo eine Reise nach Leipzig. Zwei Jahre hatte er die Stadt seines künstlerischen Werdens nicht gesehen. Wieder betrat er diesen Boden als ein anderer. Man bemühte sich um ihn, und wie damals zur Genoveva-Aufführung waren Freunde von auswärts gekommen, Liszt, Joachim u. a., um Zeuge seiner Erfolge zu sein. Der Kreis der Schumannianer war gewachsen. Aber trotz aller Freundlichkeit wollte keine rechte Wärme aufkommen. Man applaudierte die Manfred-Ouvertüre und Der Rose Pilgerfahrt; bei der Aufführung der Es-dur-Symphonie spürte Clara sogar „wahren Enthusiasmus". Aber in Wirklichkeit lag es wie eine leise Spannung über allen. Es galt für Schumann die letzte Stufe in der Schätzung der Menschen zu erklimmen, in die Reihe der großen Meister als ein Ebenbürtiger einzutreten. Soweit waren damals selbst die Schumannianer noch nicht, daß sie seine Größe in ihrer Ewigkeitsbedeutung erfaßt hätten. In Privatmusiken wurden die neuen Kammermusikwerke und Vierhändiges vorgespielt. Eine

ganze Woche lang beherrschten Schumannsche Klänge das Feld. Clara war da in voller Tätigkeit und hatte ihre Hände fleißig zu rühren. Schumann aber blickte sinnend auf dies Treiben, glücklich über jedes Zeichen von Zuneigung. Ein Ständchen, das ihnen die Schüler des Konservatoriums darbrachten, krönte die Schumannwoche, und bewegt von vielem Schönen ging's nach Düsseldorf zurück. Er hatte gehofft, von Leipzig aus nach Weimar zur Manfred-Aufführung gehen zu können. Aber Liszt mußte ihn vertrösten, denn erst am 8. Juni ging das Werk mit Schumanns Musik über die Bühne, als sein Schöpfer durch Krankheit verhindert war, dem Ereignis beizuwohnen.

In Düsseldorf sollte die Arbeit mit frischer Kraft aufgenommen werden. Aber die Widrigkeiten des Lebens traten dazwischen. Man hatte die Wohnung wechseln müssen, und in dem neuen Heim wurde Robert das Arbeiten ganz unmöglich gemacht. Bauarbeiten und das rücksichtslose Lärmen der Nebenbewohner raubten ihm jede Gelegenheit zur Konzentration der Gedanken. So kam es im Lauf der nächsten Monate nur mit grenzenloser Mühe zu einigem Schaffen. Der Messe folgte vom 26. April bis 8. Mai ein lateinisches Requiem, op. 148, das bald darauf neben der 1849 komponierten doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht" instrumentiert wurde. Und im Juni entstanden außer einem Melodram „Die Flüchtlinge" von Shelley für Deklamation und Klavierbegleitung, op. 122, die vier Balladen „Vom Pagen und der Königstochter", op. 140, die vom 18. bis 22. Juni skizziert und im Juli instrumentiert und im Klavierauszug unter Claras Mithilfe arrangiert wurden.

Matter regten sich nun die Schwingen. Ein beängstigendes Nachlassen der Kräfte trug herbe Dissonanzen in das sommerliche Reifen. Schon im April fing es an. Schlaflosigkeit und rheumatische Beschwerden führten tiefe melancholische Depressionen herbei. Ausflüge in die schöne Rheingegend brachten nur vorübergehende Besserung. Im Juli wurde Schumann bei einem Spaziergang von einem Krampfanfall heimgesucht. Schnell mußte er nach Düsseldorf geschafft werden, und mit Rheinbädern versuchte der Arzt eine Linderung zu erzielen. Jedoch die medizinische Kunst versagte wieder; denn das Leiden saß tiefer: „Robert ist schrecklich heimgesucht von hypochondrischen Gedanken; Dr. Müller beruhigt mich

übrigens ganz über ihn, denn es sei nur ein Unwohlsein in Folge grosser Anstrengungen, das sich aber nach und nach wieder verlieren werde. Jetzt ist es aber im Steigen, denn es wird fast täglich schlimmer," schreibt die geängstigte Frau. Pflicht und Ehrgeiz jagten den Kranken wieder auf. Es war bereits Vorsorge getroffen, daß er durch Tausch beim Männergesangfest vertreten werden sollte. Aber es ließ ihn nicht ruhen. „Traurige Ermattung meiner Kräfte," notierte er am Morgen. Und doch griff er zum Dirigentenstab. „Robert nahm heute alle seine Kräfte zusammen, aber mit grösster Anstrengung, dirigierte die beiden Ouvertüren von Beethoven und seine eigene." Clara mußte zittern. „Die nächste Zeit war eine recht traurige für uns, denn mein geliebter Robert litt viel und ich mit ihm. Dr. Müller will uns in ein Seebad oder Kaltwasseranstalt schicken." Und Schumann schreibt bebend in das Tagebuch: „Schwere Leidenszeit."

Endlich stand der Entschluß fest, nach Scheveningen zur Erholung zu gehen. Hier lebten Körper und Geist wieder auf. Die Seebäder taten heilsame Wirkung, und die Notenfeder konnte nun wieder über das Papier eilen. Als sie zurückkehrten, fanden sie ein neues ruhiges Heim vor, das zur Arbeit unwiderstehlich verführte. Zwar entstanden in der Hauptsache nur Arrangements; aber nach und nach grub sich der schaffende Wille wieder ein Bett. Im Oktober und November wurden Klavierauszüge hergestellt zu Des Sängers Fluch, zum Requiem und zur zweiten Abteilung der Faustszenen. Im Dezember folgten Fünf Lieder der Königin Maria Stuart, op. 135. Jedoch wurde die Freude an dem Erwachen der Kräfte tief gedrückt durch böse und verstimmende, zum Teil sogar schmähliche Vorgänge im Musikverein. Die ersten beiden Konzerte des Winters 1852/53 hatte Tausch vertretungsweise dirigiert. Dadurch gewann die Strömung unter den Mitgliedern, die ihn an die Stelle Schumanns bringen wollte, willkommene Nahrung. Und als der eben vom Krankenlager aufgestandene Tondichter am 3. Dezember wieder am Dirigentenpult erschien, wurde er vom Publikum mit verletzender Kälte empfangen. Dadurch bekamen die Hintertreiber Mut, und einige Herren aus dem Komitee des Gesangvereins hatten die Dreistigkeit, Schumann kategorisch zur Niederlegung seiner „schlecht ausgefüllten" Stellung aufzufordern. Einflußreiche Persön-

lichkeiten hatten darauf Mühe genug, diesen Riß der Inoffiziellen notdürftig wieder zu flicken. Schumanns lakonische Notizen sind lehrreich: „11. Dezember. Stürmische Konferenz. 14. Frecher Brief des Herrn W. usw. 15. Agitation wegen des Briefes. Besuch von Hasenclever, Euler und Dietrich. 16. Stürmische Konferenz. 17. Viel Korrespondenz. 18. Erklärung von Herrn von Heister. Gedanken an Fortzug. 19. Besuch von Herrn von Massenbach. 21. Besuch von Herrn Nielo, Voss etc. mit Entscheidung der Generalversammlung. 22. Konferenz bei Geissler. 23. Besuch bei Nielo und Tausch. Dr. Hasenclever mit Brief von W." Der Mißklang blieb haften. Die Düsseldorfer wußten nun, wie es stand. Und Schumann auch. So schleppte sich das gespannte Verhältnis in das neue Jahr hinein. Die Gründung eines „Antimusikvereins gegen schlechte und schlecht ausgeführte Musik" konnte Schumann nur als einen dummen und unpassenden Scherz ansehen. Empfindlicher aber machte sich das Bestreben der Zeitungen bemerkbar, Tausch auf Kosten Schumanns zu loben. So ruhte die Wühlarbeit keinen Augenblick, wenn auch an der Oberfläche Stille herrschte.

Den Januar 1853 begann Schumann mit der Harmonisierung der sechs Sonaten für Violine von J. S. Bach. Bald regte sich die Schaffenslust wieder stärker, und im Februar und März wurde die von Dr. Hasenclever bearbeitete Ballade „Das Glück von Edenhall" für Männerchor, Solostimmen und Orchester, op. 143, skizziert und instrumentiert. Clara war überglücklich, und alle Besorgnisse schienen zerstreut: „Das ganze atmet wieder einmal eine Frische, die hinreissend ist." Dann folgte nach einer Arrangementsarbeit, der Harmonisierung der sechs Sonaten für Cello von Bach, vom 15. bis 19. April die Komposition der Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester, op. 123. Als letzte Ergebnisse vor der sommerlichen Ruhepause, deren Notwendigkeit sich von Tag zu Tag mehr bemerkbar machte, sind das zweihändige Klavierarrangement der Ouvertüre, Scherzo und Finale, op. 52, Sieben Fughetten für Pianoforte, op. 126, und Drei Klaviersonaten für die Jugend, op. 118, zu buchen. Dann war die Kraft wieder erschöpft.

Das Niederrheinische Musikfest, das im Mai in Düsseldorf stattfand, tat ein übriges, seine Nerven in Anspruch zu nehmen.

Das war ein klingendes Pfingstfest. Schumanns d-moll-Symphonie erzielte einen unbeschreiblichen Enthusiasmus; er wurde mit einer Herzlichkeit gefeiert, wie er sie bisher noch nicht erlebt hatte. Das erboste aber den Berichterstatter der Berliner Musik-Zeitung „Echo", der mit Galle schrieb: „Dem Komponisten wurde nach der Symphonie ein Lorbeerkranz überreicht; diese Ovation war doch etwas zu früh." Die Rheinweinlied-Ouvertüre fand bei den Hörern nicht einen so stürmischen Widerhall. Derselbe Rezensent meinte: „Sie war so unbedeutend, so ohne Geist, dass man an einen Missbrauch des Namens Schumann hätte denken müssen, hätte er nicht selbst dirigiert." Noch viel weniger gefiel Schumanns Orchesterleitung. Schon auf der Generalprobe zum „Messias" war er ganz erschöpft gewesen, so daß er sich bei der Aufführung fast ängstlich an den Konzertmeister Hartmann klammern mußte. Und da Hiller um so glänzender mit der Neunten Symphonie paradierte, fielen die Vergleiche für Schumann so ungünstig wie nur möglich aus. Fast in allen auswärtigen Blättern stand zu lesen, daß Schumann kein Dirigent wäre. Und das war Wasser auf die Düsseldorfer Mühlen, die nun energisch weitermahlten.

Fast apathisch kam Schumann seinen Pflichten nach. Sein Sprachvermögen wurde von Tag zu Tag mehr geschwächt. Er sagte nur noch das Allernotwendigste, in der Tat aus Unvermögen, sich fließend ausdrücken zu können. Dazu traten jetzt Neigungen, die seine Umgebung bedenklich stimmen mußten. Jedes schnellere Tempo in der Musik wurde ihm unleidlich; er vermochte nicht mehr zu folgen. Abfällige Urteile über Mozart und Haydn entstiegen seiner Überreiztheit. Vor allem aber war er dem Hirngespinst des Mystizismus ganz in die Arme gefallen. Er hatte sich jetzt dem — „Tischrücken" ergeben. Wasielewski erzählt davon: „Als ich im Mai 1853 mich besuchsweise in Düsseldorf aufhielt und eines Nachmittags in Schumanns Zimmer eintrat, lag er auf dem Sofa und las in einem Buche, welches von dem ‚Mysterium' des Tischrückens handelte. Auf mein Befragen, was der Inhalt des letzteren sei, erwiderte er mit gehobener, feierlicher Stimme: ‚O! wissen Sie noch nichts vom Tischrücken?' Wohl! sagte ich in scherzendem Tone. Hierauf öffneten sich weit seine für gewöhnlich halb geschlossenen, in sich hineinblickenden Augen, die Pupille dehnte sich

krampfhaft auseinander und mit eigentümlich geisterhaftem Ausdruck sagte er unheimlich und langsam: ‚Die Tische wissen alles.' Als ich diesen drohenden Ernst sah, ging ich, um Schumann nicht zu reizen, auf seine Aeusserung ein, infolge dessen er sich wieder beruhigte. Dann rief er seine zweite Tochter herbei und fing an, mit ihr und einem kleinen Tisch zu experimentieren, wobei er den letzteren auch den Anfang der c-moll-Symphonie von Beethoven markieren liess."

Hiller erfuhr es brieflich: „Wir haben gestern zum ersten Mal Tisch gerückt. Eine wunderbare Kraft!" Und ein andermal: „Es ist als wäre man von Wundern umgeben." Dazu traten Gehöraffektionen, die sich zwar schon in früheren Jahren gezeigt hatten, jetzt aber verhängnisvollere Dimensionen annahmen. Als er eines Abends mit dem Geiger Becker beim Glas Bier saß, legte er plötzlich die Zeitung weg mit den Worten: „Ich kann nicht mehr lesen, ich höre fortwährend A." Überall brach das Leiden vor, und Schumann seufzte im Juli: „Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muss noch alle anstrengenden grösseren Arbeiten meiden." Bei einem Aufenthalt in Bonn empfand er am Morgen des 30. Juli einen merkwürdigen Zustand, den er als Nervenschlag deutete. Der Arzt stellte ihm gegenüber zwar einen Hexenschuß fest, hielt aber mit seinen Bedenken gegen die Freunde nicht zurück. Mehr und mehr bemerkte Schumann eine „sonderbare Sprachorganschwäche", war aber trotzdem in dieser Zeit „heiter, fast gehobener Stimmung".

Der Genius fand wohl wieder tönende Formen, und im August und September lohte so etwas wie die alte Schaffenskraft wieder auf. Nach einem zweihändigen Arrangement der beiden ersten Streichquartette komponierte er vom 13. bis 17. August die Ouvertüre zu den Faustszenen und schloß damit das große Werk endgültig ab. Ein kleines vierstimmiges Geburtstagslied für Clara leitete zu dem Konzertallegro mit Einleitung für Pianoforte und Orchester, op. 134. Nun mußte aber auch die Geige für den Freund Joseph Joachim einmal bedacht werden. Der hatte ihm geschrieben: „Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans

Licht zu ziehen." Und bald darauf konnte ihm Schumann die in den ersten Septembertagen komponierte „Phantasie" für Violine und Orchester, op. 131, schicken, die Joachim am 27. Oktober zum erstenmal in Düsseldorf spielte. Bald darauf entstand noch ein Violinkonzert in d-moll für den jungen Meistergeiger, das aber unveröffentlicht geblieben ist. Den Abschluß des ertragreichen September bildeten die Ballade vom Haideknaben von Hebbel für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte, op. 122, und sechs vierhändige Klavierstücke „Kinderball", op. 130. Über das Violinkonzert schrieb später einmal Joachim an Andreas Moser: „Ein neues Violinkonzert von Schumann — mit welchem Jubel würde es von allen Kollegen begrüßt worden sein! und doch durfte gewissenhafte Freundessorge für den Ruhm des geliebten Tondichters nie einer Publikation das Wort reden, so vielumworben es auch von den Verlegern war. Es muss eben leider gesagt werden, dass es eine gewisse Ermattung, welcher geistige Energie noch etwas abzuringen sich bemüht, nicht verkennen lässt. Einzelne Stellen (wie könnte das anders sein!) legen wohl von dem tiefen Gemüt des Schaffenden Zeugnis ab; um so betrübender aber ist der Kontrast mit dem Werk als Ganzes." Es mußte also unveröffentlicht bleiben.

Die Freundschaft mit Joachim war ein beglückendes Erlebnis für Schumann. Alle Kraft wurde lebendig in ihm, wenn er im Verkehr mit einem wirklichen Künstler sein Inneres öffnen konnte. Joachim „wundervoll und bezaubernd" zeigt sein Tagebuch mehrmals. Und wie sah Joachim ihn? In einem Brief steht es: „Schumanns Persönlichkeit kannte ich früher gar nicht näher, und doch ist dies nötig, wenn man durch etwas anderes als durch seinen zeitweilig begeisterten Blick auf den ganzen Reichtum seiner Seele, die sich früher als Florestan und Eusebius aussprach, schliessen soll. Du hast recht; es ist kein Burggrafentum in dem Mann, aber es ist natürlich, dass er bei dem beständigen Tönen seiner Seele, manches um ihn herum überhört: man kann ihn nur darum mehr verehren. Er ist unter den Komponisten der Gegenwart der Einzige, durch den derselbe Musikstrom seine Wogen stürzt, wie bei Beethoven und Schubert; er singt, wie seine Natur es ihm eingibt, und hat den Mut allen zu sagen: ich kann nicht anders; er allein darf es aber auch: wer nicht so reich wäre und es tun wollte, bei dem

würde die Tugend zum Fehler." — Und an anderer Stelle spricht der große Geiger ähnlich: „Schumanns Wesen, das ich dies mal zuerst nachdrücklicher beobachten konnte, war mir in imposanter Grösse erschienen; die Grazie der Genialität in ihrer rücksichtslos fatalistischen Wahrheit ist jedem seiner wenigen Worte aufgeprägt und solche naive Unschuld liegt gleichwohl in seiner Natur, dass man sich bei einiger Kenntnis derselben behaglich fühlen muss; es ist, als ob der Milchbruder des Florestan leibhaftig vor einem stände. Er ist beständig so von Musik erfüllt, dass ich es wahrlich dem Manne nicht verdenken kann, wenn er sich nicht gerne durch Aeusseres in ihren Klängen stören läßt, was gleichwohl Schuld trägt, dass er, z. B. von mir früher, bisweilen verkannt wird. In ihm ist kein Hochmut — wenngleich Hochgefühl." Solche Freundschaft ging auf guten Wegen. Joachims Anwesenheit hatte auf Schumann erheiternd und befreiend gewirkt. Noch intensiver aber wurde das Glücks- und Lebensgefühl, als ein anderer kam aus dem Norden Deutschlands mit langem blonden Haar und dem Blick des Großen: Johannes Brahms.

„Herr Brahms aus Hamburg" trug Schumann am 30. September 1853 in das Tagebuch ein. Schon am nächsten Tage heißt es: „Brahms zum Besuch (ein Genius)." Und weiterhin. „Viel mit Brahms," und immer wieder Tag für Tag „Brahms". Das war der, den er lange ersehnt hatte, und wie sehr ihn diese Begegnung erschütterte, zeigte er dadurch, daß er nach langen Jahren wieder einmal zur Feder des Musikschriftstellers griff und jenen berühmten Artikel „Neue Bahnen" für die Neue Zeitschrift für Musik schrieb, der sofort aller Augen auf den „jungen Adler" lenkte. Voller Überschwang sind die Briefe, die von Brahms erzählen. „Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer, wie die alle, auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden." (Das war gleichzeitig ein Hieb auf die „Offenbarungen" der Pharisäer von Weimar.) „Das ist der, der kommen musste," so klingt es immer wieder durch. Halkyonische Tage waren es, die sie miteinander verbrachten, einer dem anderen aus seinem Schatz spendend, und Clara als die unersättlich Teilnehmende mit ihnen. In Gemeinschaft mit Brahms und Dietrich wurde eine Violinsonate für Joachim komponiert, zu der Schumann den zweiten und

dritten Satz schrieb. Auf dem Titel steht es: „In Erwartung der Ankunft des geehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms."

Der Himmel seligen Überschwangs, der über dem Künstlerheim in der Bilkerstraße blaute, wurde aber bald von drohenden Wolken beunruhigt. Das Welttreiben gellte seine Forderung in diese stille Harmonie. Und damit begann neuer Kampf und neue Zerrissenheit. Mit dem Beginn der Winterkonzerte im Musikverein fingen auch die Verdrießlichkeiten zwischen dem Dirigenten und den Ausführenden wieder an. Schumann vermochte sich kaum noch zu irgendeiner Willensäußerung aufzuraffen; die Disziplin zersplitterte immer mehr, und anarchische Zustände begannen sich zu entwickeln. Claras Tagebuch verrät am 27. Oktober Typisches: „Schlimme Probe von Joachims Hamlet-Ouvertüre, die sehr schwer ist und garnicht gehen wollte, wobei auch allerlei Intrigen ins Spiel kamen. Forberg (Cellist) lief fort, kam später wieder, und niemand sagte ihm darüber ein Wort! Man hätte ihn gleich wieder hinausweisen müssen, kurz es ist hier keine Disziplin, und da ist auch kein Zusammenwirken von Direktor und Orchester möglich." Schumann stand in seiner apathischen Verträumtheit hilf- und machtlos da. Die Zustände waren unhaltbar, und das Konzertkomitee mußte einen Ausweg aus dem Dilemma suchen. Es blieb kein anderer, als Schumann wenigstens einen Teil der Orchesterleitung abzunehmen, sollten die Konzerte überhaupt noch bestehen bleiben; denn die Unzufriedenheit war allgemein. Im Tagebuch steht: „Am 7. November kamen die Herren Illing und Herz vom Komitee und teilten mir mit, dass sie wünschten, Robert dirigiere in Zukunft nur seine Sachen, das andere habe Herr Tausch versprochen übernehmen zu wollen. Das war eine infame Intrige und eine Beleidigung für Robert, die ihn zwingt, seine Stelle gänzlich niederzulegen, was ich den Herren auch sogleich antwortete, ohne Robert gesprochen zu haben. Abgesehen von der Frechheit, die zu solch einem Schritte einem Manne wie Robert gegenüber gehörte, so war es auch eine Verletzung des Kontraktes, die Robert sich in keinem Fall gefallen lässt. Ich kann nicht sagen, wie sehr ich entrüstet war, und wie bitter es mir war, Robert diese Kränkung nicht ersparen zu können.

O, es ist ein niederträchtiges Volk hier. Die Gemeinheit herrscht hier, und die Gutgesinnten, z. B. Herren von Heister und Lezaak, ziehen sich zurück, missbilligend aber tatlos. Was hätte ich darum gegeben, hätte ich mit Robert gleich auf und davon gehen können, doch wenn man sechs Kinder hat, ist das nicht so leicht."

Der Krieg war erklärt. Jede Partei glaubte sich natürlich im Recht, und die Sitzung des Musikverein-Komitees zeitigte ein Protokoll, das in sachlichster Form die Vorgänge darstellte: die Notwendigkeit einer Vertretung Schumanns wäre unabweisbar gewesen, Tausch hätte sich auch aus Achtung vor dem Meister bereit erklärt, die Konzerte zu dirigieren, Frau Schumann hätte aber sogleich jedes Eingehen auf die Sache abgelehnt. Schumann fixierte seinen Standpunkt deutlich genug: „Herr Regierungsrat Illing und Herr Dr. Herz haben mir — mittelbar durch meine Gattin — folgende Mitteilung gemacht, ob ich damit einverstanden wäre, dass Herr Tausch in den Konzerten alle Kompositionen andrer Meister dirigiere ausser die meinigen, die selbst zu dirigieren mir überlassen bliebe, wie sie sich denn darüber schon mit Herrn Tausch benommen und dieser sich, wie sie sich ausdrückten, „aus Verehrung gegen mich" dazu geneigt gezeigt habe, und das ist offenbar sehr anerkennungswert, da es viel schwerer ist, fremde Kompositionen als eigene zu dirigieren. Da nun die genannten Herrn noch andeuteten, dass sie im Sinne der übrigen Mitglieder des Ausschusses sprächen, so richte ich meine Erwiderung an denselben. Sie ist diese: Es besteht ein Kontrakt zwischen mir und dem frühern Ausschuss, dem indes noch viele der damals unterschriebenen Mitglieder angehören.

Die wesentlichsten Punkte jenes Kontraktes sind diese:
1. Die Tätigkeit des Musikdirektors erstreckt sich a) auf die Leitungen der Uebungen des Singvereins, b) auf die Leitung der Konzerte und Kirchenmusik, welche der allgemeine Musikverein unter der Mitwirkung des Singvereins veranstaltet.
2. Unser Kontrakt beginnt mit dem kommenden 1. April. Derselbe wird von Jahr zu Jahr vom 1. Oktober ab in der Art abgeschlossen, dass er von einem oder dem andern Teile wenigstens 3 Monate vor jedem 1. Oktober gekündigt werden muss, um den Vertrag mit dem 1. Oktober zu lösen . . . Da mich nun der jetzige

Ausschuss an der Ausübung meiner übernommenen und immer gewissenhaft erfüllten Amtspflichten hindert und ganz vergessen zu haben scheint, dass ein solcher Kontrakt auch ihm gewisse Verbindlichkeiten auferlegt, so nötigt er mich dadurch, durch einen moralischen Zwang, dass ich in keinem Falle irgend wie eine Direktion oder Mitwirkung übernehmen werde, solange nicht der Kontrakt, wie er steht, aufrecht gehalten wird, d. h. dass ich die Direktion ausschliesslich allein vertrete, — dass ich aber in jedem Falle von dem mir zustehenden Recht, zur rechten Zeit zu kündigen, nämlich vom 1. Oktober 1854 an, Gebrauch machen werde."

In dem Abonnementskonzert am 10. November 1853 erschien Schumann nicht am Dirigentenpult; Tausch mußte die Leitung übernehmen. Dadurch hatte der Musikverein freie Hand bekommen. In einem höflichen Schreiben wurde Schumanns Genius alle Hochachtung und Ehrerbietung zugesichert, aber gleichzeitig auch — ohne Zweifel objektiv richtig — betont: „Ausser unserem Verhältnisse zu unserm technischen Dirigenten (Schumann) haben wir auch unsern Kommittenten, sowie dem gesamten Publikum, welches sich an unsern musikalischen Aufführungen beteiligt, gerecht zu werden und nach allen Seiten hin Pflichten im Auge zu behalten, deren Erfüllung oft fürwahr nicht angenehm ist, noch leicht gemacht wird." Daß Schumann das Vorgehen der Konzertkommission als kränkend empfand, ist ihm nicht zu verdenken, zumal man hinter seinem Rücken schon den Stellvertreter engagiert hatte. Aber der Musikverein handelte in einer Zwangslage. Wenn man nicht den gänzlichen Verfall der Konzertunternehmungen zulassen wollte, mußte man eben einen energischen Musiker mit praktischem Blick an die Spitze stellen. Schumann hatte von Anbeginn als Dirigent keine Vorzüge in die Wagschale zu werfen gehabt. Er hatte mit dem Material gewirtschaftet, das ihm seine Vorgänger hinterlassen hatten, aber nicht die Kraft besessen, mit diesem Pfund zu wuchern. Es war unter seinen Händen zerbröckelt. Daß man ihm den Taktstock nahm, war das Recht der Selbsterhaltung.

Schumann war des „pöbelhaften Treibens" müde. Er sehnte sich lebhaft fort von dem „wankelmütigen Volk der Düsseldorfer", wie sie Joachim nannte. Wien schwebte ihm wieder vor wie ehedem, „als ob die Geister der geschiedenen Meister noch sichtbar wären,

als ob es die eigentliche musikalische Heimat Deutschlands wäre". Zwar schrieb er an Hebbel: „Es ist dort, so viel ich weiss, keine eigentliche musikalische Strömung, es verläuft alles in Partei- und Cliquenwesen und fehlt ein Meister, der die Guten um sich versammelt. Dazu muss man dort oft viel schlechte Musik hören, und das ist das Schlimmste." Aber einem andern Wiener verriet er: „Wir wollen uns den übernächsten Winter frei machen und gedenken auch eine Zeit lang in Wien zu bleiben. Die kleinstädtischen Verhältnisse sagen uns nicht mehr zu; es wiederholt sich alles im Kreise; auch sind die Mittel und Kräfte immer dieselben. Da wollen wir uns denn befreien und einmal andere Luft einatmen." Auch der Gedanke, in Berlin mit Julius Stern, der gern sein Nachfolger werden wollte, zu tauschen, blitzte einmal auf.

Vorläufig wurde er noch jeder Entscheidung überhoben durch eine Konzertreise nach Holland, die er am 24. November 1853 mit Clara antrat. Eine wohltätige Zufriedenheit überkam ihn dabei; denn sie wurden überall mit Liebe und Begeisterung aufgenommen. „Wir hatten eine Musikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die von Anfang bis zum Schluss von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden ja mit vielen Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung gesehen, wie meine Musik in Holland beinahe heimischer ist, als im Vaterlande. Ueberall waren grosse Aufführungen der Symphonien, gerade der schwierigsten, der zweiten und dritten, im Haag auch die Rose vorbereitet", schrieb er an Strackerjahn. Rotterdam, Utrecht, Amsterdam, Haag waren die Hauptstationen. In den Signalen konnte man lesen: „Robert Schumann und seine Gattin feiern grosse Triumphe in Holland, in Utrecht wurde er wiederholt nach Aufführungen einiger seiner Kompositionen gerufen und mit Kränzen überschüttet." Die drohende Stimme der „unnatürlichen Gehörsaffektionen" beunruhigte Schumann nicht allzusehr. Es fehlte auch in Holland nicht (wie damals in Wien) an tragikomischen Erlebnissen. Am Königshof hatte sich das Künstlerpaar einer „ausgesucht unartigen Behandlung" zu erfreuen. Wieder war es ein Prinz, der den Meister nach Claras Spiel gnädigst fragte: „Sind Sie auch musikalisch?" und in seinem Wissensdrang durchaus noch erfahren wollte, „auf welchem Instrument". Schumann lächelte stillvergnügt. — Die

Musikalischen Hollands schwelgten; ihre Begeisterung war eine so ehrlich aus dem Herzen kommende, daß Schumann in diesen Tagen wohl die beglückendste Erfüllung seiner Künstlerträume fand. Ja, es ging nicht ohne Fackelzüge und Serenaden ab.

Am 22. Dezember kehrte er nach Düsseldorf heim. Da war alles still um ihn, und mit Sehnsucht dachte er bisweilen an das „enthusiastischste Publikum", die Holländer, zurück. Mit Befriedigung konnte er den Jahresabschluß machen; er hatte an Kompositionen noch die „Märchenerzählungen", vier Stücke für Klavier, Klarinette und Bratsche, op. 132, ein Heft Romanzen für Cello und Klavier, die „Gesänge in der Frühe", op. 133, für Klavier und ein Heft dreistimmiger Frauenchöre, op. 114, zu verzeichnen. Gesundheitlich fühlte er sich besser, und durfte so mit Hoffnungen in das Jahr 1854 gehen. Da kam ein neuer Lockruf von auswärts: In Hannover, wo Joachim und Brahms lebten, hatte der Musikdirektor Hille Schumanns Paradies und Peri vorbereitet und den Tondichter dazu eingeladen. Der sagte mit Clara hauptsächlich darum zu, um die Freunde zu sehen und in den Abonnementskonzerten der Hofkapelle zu Ehren zu kommen. Die Peri-Aufführung zerschlug sich; aber um so schöner gestaltete sich alles andere. Es war ein unsäglich inniges Sichmitteilen. Das Orchester zeigte die größte Teilnahme; der Hof und das Publikum waren voller Beifallslust, und Brahms wetteiferte mit Joachim, um das Künstlerpaar mit herrlichen Klängen zu beseligen. Am 30. Januar wurde von den Freunden Abschied genommen; niemand ahnte, wie man sich wiedersehen würde.

„Acht Tage sind wir fort und noch haben wir Ihnen und Ihrem Gesellen (Brahms) kein Wort zukommen lassen! Aber mit sympathetischer Tinte habe ich Euch oft geschrieben, und auch zwischen diesen Zeilen steht eine Geheimschrift, die später hervorbrechen wird." So schrieb Schumann an Joachim. Aber noch vermochte keiner zwischen den Zeilen zu lesen; er selbst nicht, der wohl ein dunkles Rauschen vernahm, aber die Krallen der Dämonen in seinem Innern noch nicht spürte. „Die Musik schweigt jetzt — wenigstens äusserlich", heißt es weiter in diesem Brief. In der Tat hatte er seit dem November des Vorjahres nichts mehr zu Papier gebracht. Er beschäftigte sich jetzt mit literarischen Arbeiten. Zu-

nächst lag ihm eine Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" am Herzen. Härtel bot er sie zuerst an: „Ich kam vor einiger Zeit ins Lesen alter Jahrgänge meiner musikalischen Zeitschrift. Das ganze Leben bis zur Zeit, wo Mendelssohn in höchster Blüte wirkte, entfaltete sich immer reicher vor mir. Da fuhr es mir in den Sinn: ich wollte die zerstreuten Blätter, die ein lebendiges Spiegelbild jener bewegten Zeit geben, die auch manchem jüngeren Künstler lehrreiche Winke geben über Selbsterfahrenes und Erlebtes, in ein ganzes Buch sammeln zum Andenken an jene Zeit, wie auch an mich selbst. Schnell machte ich mich an die Arbeit, die eine bedeutende wurde wegen der grossen Anhäufung des Materials." Mit Eifer hatte er sich dieser Tätigkeit gewidmet und empfand lebhafte Befriedigung. „Es macht mir Freude zu bemerken, dass ich in der langen Zeit, seit über zwanzig Jahren, von den damals ausgesprochenen Ansichten fast gar nicht abgewichen bin", konnte er an Strackerjahn schreiben. Härtel lehnte jedoch den Verlag ab. Daraufhin erwarb der Verleger Wigand in Leipzig die Gesammelten Schriften für dreihundert Mark. Daneben fesselte Schumann eine Zusammenstellung aller Dichteraussprüche über Musik, die er „Dichtergarten" nennen wollte. Jean Paul, Shakespeare, Rückert hatte er schon eifrig durchgeblättert. Dann griff er zu Goethe, Schiller, Hoffmann. Am 6. Februar schrieb er an Joachim: „In der Zeit hab' ich immer wieder an meinem Garten gearbeitet. Er wird immer stattlicher; auch Wegweiser habe ich hier und da hingesetzt, dass man sich nicht verirrt, d. h. aufklärenden Text. Jetzt bin ich in die uralte Vergangenheit gekommen, in Homer und das Griechentum. Namentlich in Plato habe ich herrliche Stellen entdeckt."

Noch einige Tage, dann war die Zeit erfüllt. In schauriger Nachtstille trat das Verhängnis ein, das Schumann jäh aus dem Gleise riß. Lange genug hatte die Glut heimlich geschwelt; die Flamme konnte aufflackern. Claras Tagebuch gibt erschütternde Kunde: „Freitag, den 10., in der Nacht auf Sonnabend, den 11., bekam Robert eine so heftige Gehörsaffektion die ganze Nacht hindurch, dass er kein Auge schloss. Er hörte immer ein und denselben Ton und dazu zuweilen noch ein anderes Intervall. Den Tag über legte es sich. Die Nacht auf Sonntag, den 12., war wieder eben so schlimm und der Tag auch, denn das Leiden blieb nur zwei

Stunden am Morgen aus und stellte sich schon um 10 Uhr wieder ein. Mein armer Robert leidet schrecklich! Alles Geräusch klingt ihm wie Musik! er sagt, es sei Musik so herrlich mit so wundervoll klingenden Instrumenten, wie man auf der Erde nie hörte! aber es greift ihn natürlich furchtbar an. Der Arzt sagt, er könne gar nichts tun.

Die nächstfolgenden Nächte waren sehr schlimm — wir schliefen fast gar nicht. . . Den Tag über versuchte er zu arbeiten, doch es gelang ihm nur mit entsetzlicher Anstrengung. Er äusserte mehrmals, wenn das nicht aufhöre, müsse es seinen Geist zerstören. Die Gehörsaffektionen hatten sich so weit gesteigert, dass er ganze Stücke wie von einem vollen Orchester hörte, von Anfang bis zum Ende, und auf dem letzten Akkorde blieb der Klang, bis Robert die Gedanken auf ein anderes Stück lenkte. Ach, und nichts konnte man tun zu seiner Erleichterung!"

Der Regimentsarzt Dr. Böger übernahm nun neben Hasenclever die Behandlung des Kranken, dessen Zustand in einem qualvollen Auf und Ab zwischen Wachen und Traum schwankte. Der Geist zerrte an seinen Fesseln, bald mußte er die letzten verzweifelten Hemmungen des Genius überwunden haben. Nur Claras Worte können das Furchtbare erzählen:

„Freitag, den 17., nachts, als wir nicht lange zu Bett waren, stand Robert wieder auf und schrieb ein Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen; nachdem er es beendet, legte er sich nieder und phantasierte nun die ganze Nacht immer mit offenen, zum Himmel aufgeschlagenen Blicken; er war des festen Glaubens, Engel umschweben ihn und machen ihm die herrlichsten Offenbarungen, alles das in wundervoller Musik; sie riefen uns Willkomm zu, und wir würden beide vereint, noch ehe das Jahr verflossen, bei ihnen sein. . . . Der Morgen kam und mit ihm eine furchbare Aenderung! Die Engelstimmen verwandelten sich in Dämonenstimmen mit grässlicher Musik; sie sagten ihm, er sei ein Sünder, und sie wollen ihn in die Hölle werfen, kurz, sein Zustand wuchs bis zu einem förmlichen Nervenparoxysmus; er schrie vor Schmerzen (denn wie er mir nachher sagte, waren sie in Gestalten von Tigern und Hyänen auf ihn losgestürzt, um ihn zu packen), und zwei Aerzte, die glücklicherweise schnell genug kamen,

konnten ihn kaum halten. Nie will ich diesen Anblick vergessen, ich litt mit ihm wahre Folterqualen. Nach etwa einer halben Stunde wurde er ruhiger und meinte, es lassen sich wieder freundlichere Stimmen hören, die ihm Mut zusprechen. Die Aerzte brachten ihn zu Bett, und einige Stunden liess er es sich auch gefallen, dann stand er aber wieder auf und machte Korrekturen von seinem Violoncellkonzert, er meinte dadurch etwas erleichtert zu werden von dem ewigen Klange der Stimmen. Sonntag, den 19., brachte er im Bett zu unter grossen Qualen der bösen Geister! dass wirklich überirdische und unterirdische Menschen ihn umschweben, liess er sich durchaus nicht ausreden; wohl glaubte er, wenn ich ihm sagte, er sei sehr krank, seine Kopfnerven furchtbar überreizt, aber von dem Glauben an die Geister brachte ich ihn keinen Augenblick ab, im Gegenteil sagte er mir mehrmals mit wehmütiger Stimme, du wirst mir doch glauben, liebe Clara, dass ich dir keine Unwahrheiten sage! Es blieb mir nichts übrig, als ihm ruhig zuzugeben, denn ich regte ihn durch Zureden nur noch mehr auf. Abends 11 Uhr wurde er plötzlich ruhiger, die Engel versprachen ihm Schlaf... Montag, den 20., verbrachte Robert den ganzen Tag an seinem Schreibpult, Papier, Feder und Tinte vor sich, und horchte auf die Engelstimmen, schrieb dann wohl öfter einige Worte, aber wenige und horchte immer wieder. Er hatte dabei einen Blick voll Seligkeit, den ich nie vergessen kann; und doch zerschnitt mir diese unnatürliche Seligkeit das Herz ebenso, als wenn er unter bösen Geistern litt. Ach es erfüllte ja dies all mein Herz mit der furchtbarsten Sorge, welch ein Ende das nehmen solle; ich sah seinen Geist immer mehr gestört und hatte doch nicht die Idee von dem, was ihm und mir noch bevorstand. Dienstag, den 21. Februar, schliefen wir wieder die ganze Nacht nicht; er sprach immer davon, er sei ein Verbrecher und solle eigentlich immer in der Bibel lesen usw. Ich merkte überhaupt, dass sein Zustand immer aufgeregter wurde, wenn er in der Bibel las, und kam dadurch auf die Idee, dass er sich beim Lesen derselben, als er für seinen Dichtergarten sammelte, vielleicht zu sehr in Dinge hineinvertieft, die seinen Geist verwirrten, wie denn sein Leiden fast durchgängig religiöser Art, förmliche Ueberspannung war.

Die nächstfolgenden Tage blieb es immer dasselbe, immer ab-

wechselnd gute und böse Geister um ihn, aber nicht mehr immer in Musik, sondern oft nur sprechend. Dabei aber hatte er soviel Klarheit des Geistes, dass er zu dem wundervoll rührenden, wirklich frommen Thema, welches er in der Nacht des 10. niedergeschrieben, ebenso rührende, ergreifende Variationen machte, auch schrieb er noch zwei Briefe, einen Geschäftsbrief an Arnold nach Elberfeld und einen an Holl in Amsterdam.

In den Nächten hatte er oft Momente, wo er mich bat, von ihm zu gehen, weil er mir ein Leid antun könnte! ich ging dann wohl auf Augenblicke, um ihn zu beruhigen; kam ich dann wieder zu ihm, so war es wieder gut . . . Oft klagte er, dass es in seinem Gehirn herumwühle, und dann behauptete er, es sei in kurzer Zeit aus mit ihm, nahm dann Abschied von mir, traf allerlei Verordnungen über sein Geld und Kompositionen usw. . . . Sonntag, den 26., war die Stimmung etwas besser, und da spielte er mit dem Herrn Dietrich abends noch mit grösstem Interesse eine Sonate von einem jungen Musiker, Martin Cohn, vor, geriet aber dabei in eine so freudige Exaltation, dass ihm der Schweiss nur so herunterfloss von der Stirn. Darauf ass er mit furchtbarer Hast viel zu Abend. Da plötzlich $9^1/_2$ Uhr stand er vom Sopha auf und wollte seine Kleider haben, denn er sagte, er müsse in die Irrenanstalt, da er seiner Sinne nicht mehr mächtig sei und nicht wissen könne, was er in der Nacht am Ende täte . . . Herr Aschenberg, unser Hauswirt, kam sogleich herauf, ihn zu beruhigen, ich sandte nach dem Dr. Böger; Robert legte sich alles zurecht, was er mitnehmen wolle, Uhr, Geld, Notenpapier, Federn, Zigarren, kurz, alles mit der klarsten Ueberlegung; und als ich ihm sagte: ‚Robert, willst Du Deine Frau und Kinder verlassen?' erwiderte er: ‚es ist ja nicht auf lange, ich komme bald genesen zurück!'

Dr. Böger bewog ihn aber, zu Bett zu gehen, und vertröstete ihn auf morgen. Mir erlaubte er die Nacht nicht, bei ihm zu bleiben, ich musste einen Wärter holen lassen, blieb aber natürlich im Nebenzimmer. Anfangs unterhielt er sich mit dem Herrn Bremer (den ich hatte holen lassen) ziemlich unbefangen, dann las er viel in Journalen, und zuletzt schlummerte er wohl minutenweise . . .

Ach welch schrecklicher Morgen sollte heranbrechen. Robert stand auf, aber so tief melancholisch, dass es sich nicht beschreiben

lässt! Wenn ich ihn nur berührte, sagte er: ‚ach, Clara, ich bin Deiner Liebe nicht wert.' Das sagte Er, zu dem ich immer in grösster, tiefster Verehrung aufblickte . . . ach, und alles Zureden half nichts. Er schrieb die Variationen aufs Reine, noch war er an der letzten, da plötzlich — ich hatte nur auf wenige Augenblicke das Zimmer verlassen und Mariechen zu ihm sitzen lassen, um mit Dr. Hasenclever etwas im andern Zimmer zu sprechen (überhaupt aber hatte ich ihn schon seit 10 Tagen keinen Augenblick allein gelassen) — verliess er sein Zimmer und ging seufzend ins Schlafzimmer. Marie glaubte, er werde gleich wiederkehren, doch er kam nicht, sondern lief, nur im Rock, im schrecklichsten Regenwetter ohne Stiefel, ohne Weste fort. Bertha stürzte plötzlich herein und sagte mir, dass er fort sei — was ich empfand, ist nicht zu beschreiben, nur soviel weiss ich, dass es mir war, als höre das Herz auf zu schlagen. Dietrich, Hasenclever, kurz alle, die nur da waren, liefen fort, ihn zu suchen, fanden ihn aber nicht, bis zwei Fremde ihn nach etwa einer Stunde nach Haus geführt brachten; wo sie ihn gefunden und wie, ich konnte es nicht erfahren . . .

. . . aber ich Unglückliche sah ihn nicht mehr! als man ihn zu Haus ins Bett gebracht, wollte man ihn nicht aufregen durch das Wiedersehen mit mir . . ." —

Der zerrüttete Meister hatte in den Wellen des Rheins Erlösung gesucht. Sie war ihm nicht geworden. Denn Schifferknechte, die seinen Sturz von der Brücke gesehen hatten, holten ihn noch einmal in das schreckenvolle Leben zurück. Die Zeit seiner Qualen sollte noch nicht erfüllt sein. Die letzte Musik war doch geschrieben in den Variationen über das Geister-Thema, das Brahms später noch einmal aufgegriffen und mit unsäglich rührenden Variationen in seinem op. 23 umspielt hat. Noch zuckte es in ihm. Paroxysmen wechselten mit Depressionen. Es ward ein unendlich leidvolles Dahinsiechen, bis endlich die Ärzte sich ein Herz faßten und Clara die Notwendigkeit eröffneten, Schumann in einer Anstalt unterzubringen. Endenich bei Bonn wurde gewählt. Und in den ersten Apriltagen mußte das unglückliche Weib ihr Liebstes ziehen lassen, ohne noch einmal die Hand, die sie so oft gesegnet hatte, fassen zu dürfen.

„Sonnabend, der 4., brach an! O Gott, nun stand der Wagen

vor unserer Tür, Robert zog sich mit grosser Eile an, stieg mit Hasenclever und seinen zwei Wärtern in den Wagen, frug nicht nach mir, nicht nach seinen Kindern, und ich sass da bei Frl. Leser in dumpfer Betäubung und dachte, nun müsse ich unterliegen! — Das Wetter war herrlich, so schien denn doch wenigstens die Sonne zu ihm! ich hatte dem Dr. Hasenclever noch ein Bukett für ihn gegeben, dies gab er ihm auch unterwegs; er hatte es lange in der Hand gehalten, ohne daran zu denken, doch plötzlich roch er daran und drückte dem Hasenclever dabei lächelnd die Hand! Später schenkte er jedem im Wagen eine Blume daraus. — Hasenclever brachte mir die seinige — mit blutendem Herzen bewahrte ich sie!"

Der letzte Akt der Tragödie begann.

In dem schön gepflegten Garten der Endenicher Anstalt fühlte sich Schumann bald „kräftiger und jünger". Er schrieb an Clara und an die Freunde; sogar Verlegerkorrespondenz beschäftigte ihn. Aber alles Geschriebene ist in einen unnennbar ergreifenden Ton getaucht. Das Zukunftsfrohe fehlt. Er lebt nur in „seligen Erinnerungen". Immer wieder erzählt er seiner Clara von der Schweizer Reise oder findet noch frühere Erinnerungen aus ihrer Brautzeit in seinem Gedächtnis. Mild und freundlich war er mit seiner Umgebung und fand sich wie selbstverständlich in dies Geschick. Fast täglich unternahm er Spaziergänge nach Bonn zum Beethovenmonument oder erfreute sich an der Aussicht auf das Siebengebirge. Dann wieder phantasierte er am Flügel oder gebrauchte Notenpapier, um die Capricen Paganinis zu harmonisieren. Er mochte „nicht eine Viertelstunde untätig bleiben". Aber unaufhaltsam dorrte das Bewußtsein.

Unterdessen wurde ihm in Düsseldorf am 11. Juni 1854 noch ein Sohn geboren, den Clara in Erinnerung an Mendelssohn und auf Schumanns Wunsch Felix nannte. Alle Sorge lastete jetzt auf den Schultern dieser Frau, die das Unvermeidliche standhaft, ja heldenhaft ertrug. Die Freundschaft mit Johannes Brahms, der nun nach Düsseldorf übersiedelte, war ihr eine starke Stütze, und das immer tiefere Eindringen in Roberts Schaffen half über das Schwerste hinweg. Viel Freundschaftsbeweise kamen von allen Seiten; und diese, vor allem aber die Hoffnung, Robert noch einmal wieder

gesunden zu sehen, fachten ihre Kräfte immer aufs neue an. Hermann Grimm hatte den Kranken besucht und „in seinem Auge durchaus nichts Irres" gesehen. Auch Brahms und Joachim sprachen dann und wann in Endenich vor und hatten stets eine tröstende Nachricht für die einsame Frau. Gute Freundinnen wollten ihr zwar wiederholt mit dem billigen Trost auf den Herrn Jesus auf den Leib rücken. Sie aber fand ihren Halt zum Aufrichten in der Pflichterfüllung, in der Tätigkeit. Und so überwand sie auch den bittersten Tag, als ihr aus Endenich endlich der düstere Bescheid kam, daß an eine Genesung Schumanns nicht mehr zu denken sei. Einige Monate vorher hatte sie zu Brahms' Geburtstag den letzten Brief von Robert erhalten:

Liebe Clara!

Am 1. Mai sandte ich Dir einen Frühlingsboten; die folgenden Tage waren aber sehr unruhige; Du erfährst aus meinem Brief, den Du bis übermorgen erhältst, mehr. Es wehet ein Schatten darin; aber was er sonst enthält, das wird Dich, meine Holde, erfreuen.

Den Geburtstag unseres Geliebten wußt' ich nicht; darum muss ich Flügel anlegen, dass die Sendung noch morgen mit der Partitur ankömmt.

Die Zeichnung von Felix Mendelssohn hab' ich beigelegt, dass Du sie doch ins Album legtest. Ein unschätzbares Andenken!

Leb wohl, Du Liebe!

5. Mai — — Dein Robert.

In all dem Furchtbaren war Clara die Freundschaft mit Brahms eine Quelle innigster Erfrischung. Die vierunddreißigjährige Frau und der zweiundzwanzigjährige Jüngling schlossen einen Bund, den zwar die Welt argwöhnisch betrachtete, der aber in seiner Reinheit der Gesinnung und Handlungsweise und in der inneren Notwendigkeit unantastbar war. Sie durfte den kranken Gatten nicht sehen. Aber Brahms ging mehrmals nach Endenich, und aus seinem Mund war ihr auch die schrecklichste Nachricht noch erträglich. Immer tiefer war Schumann in die ewige Nacht versunken. Er ließ sich

zwar noch 1856 einen Atlas bringen, um die Städte- und Ländernamen alphabetisch zu ordnen. Sogar musikalisch hatte er immer wieder zu arbeiten versucht. Joachim sah ihn; „in fieberhafter Erregung blätterte er in seinen älteren Kompositionen, mit zitternden Händen auf der Klaviatur sie verstümmelt wiedergebend — herz- und ohrzerreißend". Der Anfang eines Klavierarrangements von Joachims Ouvertüre zu Heinrich IV. war das letzte, was er mit der Notenfeder niederschrieb.

Der Dämon hatte ihn bald gänzlich zerfetzt. Am 23. Juli hielt Clara das langerwartete, aber im Augenblick nicht minder furchtbare Telegramm in den Händen: „Wollen Sie Ihren Mann noch lebend sehen, so eilen Sie unverzüglich hierher. Sein Anblick ist freilich grausenerregend." Die Knie zitterten; aber der schwere Gang mußte getan werden. Robert Schumann hatte in der letzten Zeit schon festgelegen. Tag für Tag schwanden seine Kräfte; nur noch löffelweise hatte er Wein und Gelee zu sich nehmen können. Doch kaum in Endenich, hörte Clara, daß der gefährliche Zustand nachgelassen habe. Aber sie hatte keine Ruhe; der Wille war zu stark, und am 27. Juli endlich durfte sie ihren Mann erblicken. „Ich sah Ihn, es war abends zwischen 6 und 7 Uhr. Er lächelte mich an und schlang mit grosser Anstrengung, denn er konnte seine Glieder nicht mehr regieren, seinen Arm um mich — nie werde ich das vergessen. Um alle Schätze gebe ich diese Umarmung nicht wieder hin. Mein Robert, so mussten wir uns wiedersehen, wie mühsam musste ich mir deine geliebten Züge hervorsuchen; welch ein Schmerzensanblick!"

Und dann strömt der Schmerz haltlos in die Zeilen des Tagebuchs: „Vor $2^1/_2$ Jahren von mir gerissen, ohne Abschied, was alles auf dem Herzen, und nun still zu seinen Füssen lag ich, wagte kaum zu atmen, und nur dann und wann ein Blick, zwar umnebelt, aber doch so unbeschreiblich mild, wurde mir.

Alles um ihn war mir so heilig, die Luft, in der er, der edle Mann, mit atmete. Er sprach viel immer mit den Geistern, wie es schien, litt auch nicht lange jemand um sich, dann wurde er unruhig, verstehen konnte man aber fast nichts mehr. Nur einmal verstand ich ‚meine', gewiss wollte er ‚Clara' sagen, denn er sah mich

freundlich dabei an; dann noch einmal ‚ich kenne' — ‚Dich' wahrscheinlich.

Montag, den 28., waren wir, Johannes und ich, den ganzen Tag draussen, immer ab und zu bei Ihm, oft aber auch durch das kleine Fensterchen in der Wand nach ihm blickend. Er litt schrecklich, obgleich es der Arzt nicht meinte. Seine Glieder waren in fortwährendem Zucken, sein Sprechen oft sehr heftig. Ach, ich musste Gott bitten, ihn zu erlösen, weil ich ihn ja so lieb hatte.

Er nahm schon seit Wochen nichts als etwas Wein und Gelee zu sich — heute gab ich es ihm, und mit der glücklichsten Miene und wahrer Hast nahm er es, den Wein schlürfte er von meinem Finger — ach, er wusste, dass ich es war' . . .

Dienstag, den 29., sollte er befreit werden von seinen Leiden — nachmittag 4 Uhr entschlief er sanft. Seine letzten Stunden waren ruhig, und so schlief er auch ganz unbemerkt ein, niemand war in dem Augenblick bei ihm. Ich sah ihn erst eine halbe Stunde später, Joachim war auf eine Depesche von uns aus Heidelberg gekommen; dies hatte mich länger in der Stadt zurückgehalten als gewöhnlich nach Tisch.

Sein Kopf war schön als Leiche, die Stirn so schön klar, sanft gewölbt. Ich stand an seiner Leiche, des heissgeliebten Mannes, und war ruhig; all mein Empfinden ging auf in Dank zu Gott, dass er endlich befreit, und als ich an seinem Bette niederkniete, da wurde mir so heilig zu Mute, mir war, als schwebe sein herrlicher Geist über mir — ach, hätte er mich mit sich genommen. Ich sah ihn heut zuletzt — einige Blumen legte ich ihm noch aufs Haupt — meine Liebe hat er mit sich genommen!"

Robert Schumann war erlöst.

Am 31. Juli 1856 stand Clara an seinem Grab. Ferdinand Hiller erzählt davon: „Die jungen Sängerbrüder der Concordia trugen den einfachen Sarg, welchen ein Lorbeerkranz schmückte. Joachim, Brahms und Dietrich, die ihm im Leben so nahe gestanden, gingen voran, der Geistliche folgte, neben ihm der Bürgermeister von Bonn, dem sich eine bedeutende Anzahl würdiger Männer angeschlossen. Feierlich erklangen die Töne erzener Instrumente, erzener Melodien, jener Choräle, die nun schon durch Jahrhunderte so manche Freude, so vieles Leid verklären. Feierlich bewegte sich

der Zug durch die Strassen Bonns, dessen Einwohner ihm mit teilnehmenden Blicken zu folgen schienen. Auf dem Friedhofe angelangt, bildete sich ein Kreis um das offene Grab. Hinab ward der Sarg gesenkt — aus den dichten Reihen schlüpfte hier und da eine zarte Frauengestalt hervor und liess einen Strauss, einen Kranz ihren Händen entgleiten auf den Sarg in der Tiefe — es dauerte nicht länger, als man eine Träne weint. Herr Pastor Wiesmann aber ergriff eine Schaufel voll Erde und warf sie hinab, und sprach die alten, gefesteten Worte: ‚Von der Erde bist du kommen, zu Erde musst du werden', und betete. Und darauf sprach er ernste Worte über die Gaben und Schicksale des Verewigten, und die Sänger der Concordia sangen ein wehmütig Lied. Und wieder ertönte eine feierliche Choralweise — und wir nahmen Jeder eine Hand voll Erde und warfen sie hinab — eine letzte, arme, kalte Liebesgabe! Unterdessen war die Sonne hinabgesunken, und Alles löste sich auf in unbestimmte Massen und Schatten —"

Fünf junge Platanen, die die Stadt Bonn schon vorher hatte pflanzen lassen, umrahmten das frische Grab. Es war Abend, als die Erde die sterblichen Reste des Tondichters in sich aufnahm. Und wie ein milder Friede, wie eine Verheißung der Ewigkeit war es in Clara Schumann, als sich das Tor des Bonner Friedhofs schwer hinter ihr schloß.

DIE VERKLÄRUNG

„Sanft und mild sah das Antlitz aus: ich habe einen ernsten aber ruhigen Eindruck noch von dem geliebten Meister, dessen Leben rein wie wenig andere war", gestand Joachim an der Bahre. Sanft und milde war der Ausgang dieses schweren Künstlerlebens, das in jähem Aufstieg sonnenumglühte Gipfel erklommen hatte, den trunkenen Blick voller Schönheit in den tiefen Schacht künstlerischen Schaffens hinabgestiegen war, schmerzdurchzuckt unter der Geißel des Schicksals gelitten hatte und dann in das trostlose und hoffnungsleere Dämmern einer Herbstnacht gestoßen worden war

durch die der wehe Laut sterbender Sommerlust zitterte. Wieder mußte der Fühlende erschauernd vor der starren Unbegreiflichkeit der dunklen Mächte stehen, die ein so köstliches Gefäß voller Silberklänge so erbarmungslos zerbrechen und in die Grube werfen konnten. Rosen und Veilchen waren achtlos zertreten; prunkende Geschmeide ohne Sinn zerbrochen; die letzte Seligkeit eines Orgiasten, der die sieben Klanghimmel wie im Rausch durcheilt hatte, zerfetzt und mit bitterem Trank ewigen Vergessens entlohnt. — —

Aber die Welt begnügt sich nicht mit Traum und Liebe. Sie will ihre Götterbilder aus festem Stoff. Und dringt nun forschend in die Geheimkammern des Künstlerdaseins, Aufklärung heischend, ehe sie Verklärung willig hinnimmt. Warum mußte unser Schumann in hilflose Nacht hinausgetrieben werden? Warum wurde gerade ihm der Geist mit glühenden Zangen zerrissen, damit nur noch der Körper haltlos dahinsiechen mußte? Der Arzt — Dr. Richarz in Endenich — stillt den Wissensdurst:

„Die Hauptergebnisse der Untersuchung bot natürlich, und wie mit Sicherheit zu erwarten stand, das Gehirn dar. Es wird nicht uninteressant sein, wenn ich die Bemerkung vorausschicke, dass sich die transversalen Markstreifen am Boden der vierten Hirnhöhle (die Wurzeln der Gehörnerven) zahlreich und fein gebildet fanden. Von Abnormitäten zeigten sich dann nach steigender Wichtigkeit, wie nach ihrer genetischen Wichtigkeit geordnet, folgende:

1) Ueberfüllung aller Blutgefässe, vorzüglich an der Basis des Gehirns.

2) Knochenwucherung an der Basis des Schädels, und zwar sowohl abnorm starke Entwicklung normaler Hervorragungen, als Neubildung anormaler Knochenmassen, die zum Teil mit ihrem spitzigen Ende die äusserste (die harte) Hirnhaut durchdrangen.

3) Verdickung und Entartung der beiden innern (der weichen) Häute des Gehirns und Verwachsung der innersten (der Gefäss-) Haut mit der Rindensubstanz des grossen Gehirns an mehreren Stellen.

4) Ein nicht unbedeutender Schwund (Atrophie) des Gehirns im ganzen, indem das Gewicht desselben beinahe sieben Unzen (preuss. Mediz.-Gewicht) weniger betrug, als es nach Schumanns Lebensalter sollte.

Diese vier Punkte stehen in der allernächsten Verbindung mit den seit vielen Jahren bei Schumann vorhanden gewesenen psychischen Zuständen; sie bezeichnen in ihrem Verein ein sehr schweres Leiden der ganzen Persönlichkeit, welches seine zartesten Wurzeln in der Regel schon im frühen Lebensalter des Menschen treibt, immer nur allmählich sich ausbildet, mit der ganzen Individualität sich verwächst und erst nach langer Vorbereitung in offenbares Irresein auszubrechen pflegt . . .

Das psychische Leiden, welches aus dieser organischen Hirnkrankheit entspringt, trägt immer den Charakter des Schwachsinns an sich, d. h. einer allmählichen Abnahme der intellektuellen Kräfte, die übrigens bei Schumann erst spät bis zu höheren Graden sich entwickelte. Die Gemütsverfassung ist dabei in der Regel die der Exaltation . . . Unserm grossen Tonkünstler war es anders beschieden: in seiner Organisation müssen die Bedingungen dafür gelegen haben, dass seine geistige Schwäche von Anfang bis zu Ende von melancholischer Depression begleitet war, wie dieses allerdings in seltenen Fällen dieser Art vorkömmt. Statt der narrenhaften Heiterkeit, des eitel erhöhten Selbstgefühls und des flachen Optimismus, die gewöhnlich solche Kranke trotz des Zusammenbrechens ihrer Kräfte beseligen und mit grandiosen Wahnbildern umgaukeln, war der diesem Geiste anerschaffene Ernst, die ihm eigene Ruhe und Schweigsamkeit, sein in sich gekehrtes beschauliches Wesen in gesunden Tagen auch die Unterlage der Gemütsverstimmung in der Krankheit, der Schwermut nämlich und des Trübsinnes mit den entsprechenden Wahnvorstellungen der Verfolgung, der geheimen Berückung, Verkürzung seines Rechtes und seines Wertes, des Versagens der ihm gebührenden Anerkennung, endlich der geheimen Vergiftung." —

Aber das ist nicht alles. Ein anderer — P. I. Möbius — hat weiter geforscht, um hinter das Geheimnis zu kommen, jedoch auch nur Schlüsse ziehen können. Er wendet sich scharf gegen die Diagnose als Paralyse (Gehirnerweichung) und plädiert eifrig für Dementia praecox (Verblödung). Alles nimmt er zum Beweis: erbliche Belastung durch die „nervösen" Eltern; frühe Sterblichkeit seiner Geschwister; die erste Störung mit dreiundzwanzig Jahren, die Schumann gleich als Geisteskrankheit fühlte; die plötzliche Ver-

änderung im Gesichtsausdruck durch die Pfeifstellung der Lippen; sonderbare Manieren, wie Gehen auf den Zehenspitzen, übertriebene Schweigsamkeit. Vor allem betont Möbius, daß auffallende Gedächtnislücken wie bei der Paralyse nicht konstatiert worden sind, daß Schumann nicht wie ein Paralytiker alles optimistisch rosig sah, sondern von dauernder Melancholie überschattet war. So kommt der Nervenarzt zu dem Schluß, Schumann sei auf Grund ererbter Anlagen geisteskrank geworden.

Der Dichter sah es anders. Franz Grillparzer versuchte es, auch Schumann eine Grabschrift zu setzen: „Ich meine immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen." Dieser Ausspruch wurde zum Glaubensbekenntnis vieler, die in Schumann nichts anderes als den Meister des musikalischen Genrestückchens, den tiefsinnigen Klavierpoeten sehen wollen, der sich unglücklicherweise in seinem Bemühen um die Beherrschung der großen Formen aufgerieben hätte. Genügt es nicht, den Kurzsichtigen vier Symphonien, die Faustszenen und Genoveva vor die Augen zu rücken? Grillparzer, der Poet des Bürgertums, hat wie bei Schubert so auch bei Schumann falsch orakelt.

Was ist es also? Ein Geheimnis, von dem wir den Schleier nicht heben können? Herman Grimm sagt es uns sehr schön. Als in den Endenicher Tagen Joachim sich an die Hoffnung klammerte, man könnte den Kranken vielleicht durch den damals epidemisch sich verbreitenden persönlichen Magnetismus heilen, wies ihn Grimm feinfühlig zurück: „mir scheint (trotz aller persönlichen unbekanntschaft nur nach der musik zu urteilen) Schumanns zustand ein so durchaus naturgemässer, dass ich eine heilung durch künstlichen einfluss oder nur fremden einfluss als die galvanisirung einer geistigen leiche ansehen müsste, mit der man aus missverstandner pflicht seinen spott treibt. verzeih das wort, ich nehme es im höheren Sinne. ein organismus, der durch rasend schnelle production auf einen punct losarbeitet wo er sich selbst überschlägt und liegen bleibt, kann durch nichts wieder zu der alten anstrengung zurückgebracht werden. nimm an, es geschähe. was wäre dann? neue arbeit, neues jagen, noch furchtbareres ende. ich glaube, es kann nur eins geschehen, ihm eine ungeheure ruhe zu verschaffen, dass sich gewissermassen alles äusserliche biegsam anschmiegt den

krankhaften launen seines verwundeten organismus, aber keine qual dadurch, dass das gewissen neu geknotet werden soll in ihm. sieh seine musik an. giebt es da noch eine zukunft, man fühlt körperlich aus ihr eine sich steigernde hast. er reitet in carrière einen berg hinauf, den er langsam vielleicht nie erklommen hätte. nun steht er oben, wird schwindlich und es ist kein halt mehr." —

Es ist schon einmal angedeutet worden: Schumanns Blut war nicht gesund. Er war das Produkt seiner Vorfahren, und die geringe Blutmischung führte zu einem Übergewicht des Wendischen, das sich nicht mehr zur vollen physischen Kraft erheben konnte. Die achtfache Vaterschaft Schumanns beweist nichts gegen eine ererbte Disposition zur frühzeitigen Erschlaffung der Kräfte. Die frühe Sterblichkeit seiner Eltern und Geschwister fällt mit in die Wagschale. Die geringe körperliche Widerstandsfähigkeit wurde nun noch gemindert durch die seelische Veranlagung des Tondichters. Schumann selbst gibt uns einen Schlüssel zum Verständnis in seinen Worten: „Man hüte sich als Künstler den Zusammenhang mit der Gesellschaft zu verlieren, sonst geht man unter wie ich."

Jetzt wird es klarer. Schumann war bereits dreißig Jahre alt, als er in seine eigentliche Schaffensperiode eintrat. Die Ungunst der Verhältnisse, die Last der Zeitschriftarbeit und nicht zum wenigsten der erbitterte Kampf um Clara, der ihn zeitweilig ganz aus dem Gleise ruhiger Menschlichkeit warf, hatten zehn Jahre lang den Quell, der sich so heftig in ihm regte, zurückgedämmt. Nun die Tore geöffnet waren, kannte sein Schaffensdrang keine Grenzen mehr. Er vergaß Zeit und Raum und jagte unaufhörlich neuen Tongebilden nach. Ohne Unterlaß arbeitete der Geist; keine Schranken waren dieser Selbstaufopferung der Kräfte gezogen. Da mußte denn mit einemmal das Nichts in all seiner erschreckenden Gewalt sich ihm entgegenstellen. Der Zusammenbruch der geistigen Spannkraft hatte mit Notwendigkeit diese blinde Jagd nach dem Glück der Meisterschaft zu krönen. Er hatte den Kontakt mit dem Leben verloren; war allzuweit in das Meer der reinen Geistigkeit hinausgetrieben und konnte nicht mehr zurückfinden. Der feste Boden war verloren, und der wilde ungestüme Himmelsspäher stürzte mit zerbrochenen Schwingen ins Ungewisse hinab, wo das grausige Geschick ihn zerschmetterte.

Es wäre nicht im Sinn des großen musikalischen Romantikers, ein Trümmerfeld mit sentimentalen Gefühlen zu beackern. Seine sterblichen Reste waren neben Schlegel, Arndt und Niebuhr in die Erde gesenkt worden. Aber das Werk konnte nicht verschüttet werden. Es lag da im Sonnenglanz, der Stunde gewärtig, wo es seine Wurzeln in immer weitere Kreise senden durfte.

Clara trat als berufenste Sachverwalterin auf. Und die Stimme für Schumann mußte nachdrücklich erhoben werden. Denn nur sein eigentlicher Kreis schätzte ihn nach Gebühr. Viele andere dachten wie die Berliner Musik-Zeitung „Echo", er sei ein Ausläufer der Mendelssohnschen Richtung. „Vorwiegend Eklektiker und scharf kritisch sichtender Verstandesmensch, konnte man ihn mit Recht den musikalischen Lessing nennen", fabelte sie in ihrem Nekrolog. Da war also eine energische und unentwegte Propaganda nötig. Clara raffte sich aus ihrem großen Schmerz standhaft auf. „Du musst sie Dir nicht sentimental gedrückt vorstellen; es wohnt ihr ein gesunder Tätigkeitssinn, eine warme Musikliebe inne, der sie immer im Leben über der Gewöhnlichkeit halten wird", schrieb Joachim an Gisela von Arnim. Natürlich zog die Freudlosigkeit zunächst noch tiefe Furchen in das Denken der schwergeprüften Frau. „Ihr sahet mich in Bonn so gefasst, ruhig, wie ich selbst es nie für möglich gehalten hätte, aber es war das Gefühl s e i n e s Friedens, das mein ganzes Wesen beherrschte, alles Weh ging auf in Dank, dass Gott ihn erlöst hatte, aber dauern konnte es nicht, und so fühle ich jetzt den Verlust täglich herber", ließ sie sich vernehmen. Nun kamen oft die leeren Stunden wie trübe Schatten angeschlichen. „Es ist mir, als sei ich garnicht mehr Ich, kein Ton kommt in mich, ach, diese Freudlosigkeit in meinem Innern ist entsetzlich", weint es ein andermal in ihr auf.

Rasten war jedoch nicht ihre Art; bald zog sie wieder, Schumanns Werk verkündend, durch die Welt. Die Sorge um die Existenz ihrer sieben Kinder hatte man ihr nach Möglichkeit hochherzig erleichtert. Sechs reiche Leipziger Familien überreichten ihr ein Kapital von 30000 Talern; damit war der Not ein Riegel vorgeschoben. Im Verwalten des geistigen Erbes aber standen Joachim und Brahms als die Berufensten an ihrer Seite. Und sie fanden zu tun. Denn von Weimar aus ließ nun Liszt seine Stimme erschallen.

Er nahm Schumann für den „musikalischen Fortschritt" in Anspruch. (Verfehlte daneben aber nicht, Clara nach Kräften die Virtuosenwege zu ebnen.) Hier waren die Schumannianer auf der Hut, um ihre Rechte zu wahren. 1860 erhielt Clara die Einladung zum Zwickauer Schumannfest der Neudeutschen. „Ich kann doch nicht dahin gehen, um ein solches Fest mit den Menschen zu begehen, die ich aus tiefster Seele (als Musiker) verachte. Soll ich unumwunden meine Herzensmeinung aussprechen? Machen die Weimaraner sich nicht überall herbei, wo's gilt, sich grosstun mit Roberts Kameradschaft?" stöhnt sie erschreckt auf. Joachim, der gerade mit seinen Freunden die berühmte „Erklärung" vorbereitete, riet ihr, unbedingt abzulehnen, damit nicht Unkundige annehmen könnten, „dass Schumann mit den neuesten Fortschritten zur Unmusik gemeinschaftliche Sache gemacht habe".

Dadurch wurde die Sachlage ohne Zweifel geklärt. Aus der gegenseitigen Abneigung wurde nun kein Hehl mehr gemacht, und die Schumannianer und Lisztianer suchten sich in mehr oder weniger geistvollen Herabsetzungen ihrer Antipoden zu übertreffen. Einer der glühendsten aus dem Weimarer Lager, Felix Draeseke, prägte das geistreichelnde kokette Schlagwort: „Schumann hat als Genie angefangen und als Talent aufgehört." Die Phrase gewann Flügel und hat — man möchte sagen — dauernd Geltung behalten. Es steht einem Talent aber immer schlecht an, Hyperkritisches, Entwertendes über ein Genie zu sagen. Draeseke ist den Beweis schuldig geblieben, den man mit einigen Werken der letzten Zeit Schumanns, den beiden Violinsonaten, dem g-moll-Trio, den Phantasiestücken op. 111, Partien aus den Chorballaden u. a. ohne Mühe ad absurdum führen könnte. Der Stimmungsmensch Hans von Bülow griff Draesekes Phrase begierig auf, um seiner Abneigung gegen Schumann Luft zu machen. Er protestierte lebhaft — wie wir wissen, mit vollem Recht — gegen Schumanns Zugehörigkeit zur Fortschrittspartei der Zukunftsmusiker im Weimarer Sinn. Die „Schumannsche Intervallenheulerei" war ihm zuwider, und er dirigierte „Halbdilettantenmusik lieber als eine Schumannsche Symphonie, deren blosse Lektüre ihm eine Tortur war". Aber mehr noch als Schumann, dessen Faust- und Genoveva-Musik und frühere Klavierkompositionen er hochstellte, haßte er die Schumannianer. Er hatte

eine Broschüre gegen sie unter der Feder, „die die Form einer kleinen Handgranate annehmen" sollte, und witzelte über die „neue Instrumentationsleere", die sie gegen Berlioz aufbringen wollten. Doch die Geschichte geht ihren Weg; und mangelnde Ehrfurcht vor dem schaffenden Genie rächt sich immer an dem Kleineren.

Diesen Dingen sah Clara Schumann — nicht immer mit Gelassenheit — aber mit der unwandelbaren Überzeugungskraft der Zukunftssicheren zu. Nicht nur nach dem feindlichen Thüringischen Lager hatte sie ihren Argwohn zu richten, auch unter denen, die sich um Schumanns Fahne drängten, waren ihr nicht alle würdig. Wasielewski, der schon von Schumann selbst Materialien zur Biographie erhalten hatte und diese nun nach dem Tod des Meisters aus Claras wertvollem Besitz ergänzen wollte, schien ihr nicht geeignet, das Leben und Wirken des Heimgegangenen zu beschreiben. So lehnte sie jede Unterstützung ab. Wasielewski ließ sich aber nicht beirren und brachte 1857 seine Schumann-Biographie heraus, die Clara nie zur Hand nahm und der Brahms „Kälte und Borniertheit" vorwarf.

Doch das waren nur vorübergehende Trübungen. Das Umsichgreifen der Schumannschen Muse konnte durch nichts mehr ernstlich gehemmt werden. Der Tag war nicht mehr fern, wo der Ruf nach einem sichtbaren Monument für den Großmeister der Romantik laut werden mußte. Ein Bonner Verehrer trieb die Angelegenheit ins günstige Fahrwasser, und schließlich hatte man auch die zögernde Clara für ein Schumannfest in Bonn gewonnen. Ein Jahr lang zogen sich die Verhandlungen hin. Im August 1873 endlich kamen die Schumannianer nach Bonn. Ein dreitägiges Fest legte Zeugnis ab von der Gewalt der Schumannschen Ideen. Da waren wohlbekannte Namen: Joachim, Brahms, Rudorff, Dietrich, Reinthaler, Hiller, Grimm und andere. Am ersten Abend (17. August) erklangen die d-moll-Symphonie unter Joachims, und Paradies und Peri unter Wasielewskis Leitung; Amalie Joachim und Stockhausen sangen die Soli. Der Höhepunkt des Festes war der zweite Abend, an dem Clara nach der Manfred-Ouvertüre das Klavierkonzert spielte. Unbeschreibliche Huldigungen umbrausten sie. Das „Nachtlied", die C-dur-Symphonie und die dritte Abteilung der Faustszenen (mit dem „unvergleichlichen" Stockhausen) reihten sich daran. Der

dritte Tag brachte noch eine Kammermusik-Matinee mit dem A-dur-Streichquartett, den Variationen für zwei Klaviere und dem Quintett; Clara, Joachim und Rudorff teilten sich in die Lorbeeren. Große Klangmittel hatte man aufgeboten, ein Orchester von hundertelf ausgewählten Künstlern und einen Chor der Rheinstädte von vierhundert Personen. Groß war auch der Erfolg. Der ideelle hallte als siegreiches Wahrzeichen in alle Himmelsrichtungen; der pekuniäre ergab für das Denkmal einen Fonds von viertausend Talern, den Joachim, Stockhausen und Baron Senfft von Pillsach noch mit weiteren Beiträgen stützten.

Der Dresdener Bildhauer Donndorf erhielt den Auftrag für das Schumann-Monument, und sieben Jahre später traf man sich wieder in Bonn, es zu enthüllen. Am 2. Mai 1880 nahm die Feier ihren Anfang. Geheimrat Schaaffhausen hielt eine „taktvolle und herzliche" Gedenkrede. Brahms dirigierte die unsichtbar aufgestellten Musiker, die zum Anfang einen Bachschen Chor, im Augenblick der Enthüllung einen Chor aus Schumanns Peri und zum Schluß einen Chor aus dem Elias von Mendelssohn vortrugen. Nun stand es sicher für alle Zeit:

Dem grossen Tondichter
von seinen Freunden und Verehrern errichtet
am 2. Mai 1880.

Am Abend ergriffen wieder Schumannsche Klänge eine festliche Zuhörerschar. Brahms dirigierte die Es-dur-Symphonie und das Requiem für Mignon. Joachim leitete den Manfred, in dem Possart die Titelrolle sprach. Clara wirkte diesmal nicht mit, auch nicht bei der Matinee am 3. Mai, in der das a-moll-Streichquartett, das Spanische Liederspiel und das Es-dur-Klavierquartett zum Erklingen kam. Die Harmonie war ein wenig gestört, weil Brahms seinen Klavierpart nur mangelhaft bewältigte, so daß Clara „wie auf Kohlen sass" und Joachim „ihr immer verzweifelte Blicke zuwarf". Die Geselligkeit in Godesberg zerstreute aber schnell jeden Mißmut.

So war die Denkmalsfrage gelöst. Sie war nur ein Nebending gewesen; denn der Geist Schumanns hatte schon befruchtend auf

eine neue Generation gewirkt. Schimmernder und heller leuchtete sein Stern und war nicht mehr vom Himmel der Großen zu löschen. Diesen Sieg konnte Clara noch erleben; denn erst am 20. Mai 1896 schloß sie ihre Augen. Konnte das große Werk der Gesamtausgabe selbst noch fördern; konnte Enthusiasten Würdigendes über den Meister sagen hören und selbst unverdrossen die Hände rühren, um seine Kunst in weiteste Kreise zu tragen. Dies Los wurde ein gesegnetes.

Schumanns Persönlichkeit stellte sich dem Blick des Betrachters mählich festumrissener ein. Das Für und Wider wurde verhallender Klang, der wesenlos nur noch Nebenwege finden konnte. Offenbarer wurde die ungeheure Einheit des Künstlers und Menschen Schumann, die in makelloser Vornehmheit erstrahlte. Die Leidenschaft einseitiger Lobsprecher und ingrimmiger Verkleinerer zerschellte ohnmächtig an einem Felsen, festgefügt für Zeiten, die der kleine Geist nicht ermessen kann.

Die Nachwelt wurde dankbar. Man errichtete die „Gesamtausgabe" seiner Werke, in der die Verleger Breitkopf & Härtel alles Verstreute zur großen Einheit banden, und der vor allem Brahms seine unschätzbare Mitwirkung lieh. Dann kamen die Forscher und versuchten den Lebensgang in eine Form zu bannen. Auf Wasielewski folgte der verdienstvolle Jansen und diesem der kenntnisreiche Abert. Litzmann aber öffnete die reichen Schatzkammern des Wissenswerten aus Claras Nachlaß. Und immer widerhallte als Echo jeder Arbeit Schumanns teures Wort: „Es ist des Lernens kein Ende." . . . So wird es bleiben.

Holde Genien haben den Kranz für Schumann an den Sternen aufgehängt. So bleibt er uns der große Enthusiast, der melodische Schwelger in der Musik. Er verkörpert die sprühende Überschwenglichkeit des deutschen Jünglings, der in stürmischem Auftrieb sieghafter und unschuldiger Eroberer ist; und dabei ein Träumer, der vor lauter Seligkeit den Weg verlor und ins Zeitlose entschwebte. Deshalb bleibt er für immer das unumgängliche Jugenderlebnis aller romantischen Musik-Naturen. Und ragt als ein Gipfel, um den ewig der vergüldende Schimmer jubelnder, fesselloser Verklärung spielt.

DAS SCHAFFEN

ROMANTIK

Die Tore zum Zaubergarten der Romantik stehen weit geöffnet. Materialismus und Naturalismus sind historische Schlagworte geworden. Der Mystizismus hat einen neuen Aufschwung erlebt. August Strindberg hat die Abgründe moderner Seelenforschung mit den Schleiern andachtsvoller Verzückung umwoben. Tolstoi ist in die Knie gesunken, und viele andere Große mit ihm. Dichter, Maler und Musiker tauchen in das Helldunkel magischer Stimmungsseligkeit und erheben den Traum, die Phantasie über das Leben. Der Kreislauf eines Jahrhunderts ist vollendet, und verstaubte Götterbilder werden wieder auf die Postamente gestellt. Die romantische Schule hat ihre Auferstehung gefeiert.

Lange war das Waldhorn ihrer innigen Naturbeseelung nicht erklungen; der nüchterne Dünkel der Aufklärer hatte es in den Winkel geworfen. Die buntlebigen Fresken ihrer Phantasie waren mit Vernunft übertüncht worden, und das Sentimentalische ihres Charakters schien ausgestorben. Wenigstens wagte es sich nicht offen hervor ans Licht, aus Furcht vor dem Spott und Zynismus des rücksichtslos forschenden Verstandes. Aber die Reaktion konnte nicht ausbleiben. In das Stein- und Eisengehämmer der modernen Zeit mischte sich zögernd ein leiser Harfenton, kaum gehört und beachtet, der immer schwellender und nachdrücklicher erklang und schließlich überflutend weiter und weiter drang und breit ausladend in mächtiger Fülle die Staunenden in seinen Bann zog. Es war der romantische Geist, der willige Herzen fand.

Der Widerstreit zwischen Nationalismus und Weltbürgertum ist heute wie damals dem Keimen und Aufblühen romantischer Ideen günstig. Demokratie und Individualismus haben einen alten Kampf auszufechten. Die Früchte pflückt der Romantiker. Er schürt die Leidenschaft, bläst schmetternde Fanfaren, berauscht sich am Klang scharfgeschliffener Klingen — er, der heftige Polemiker — und schleppt das Eroberte in die Traumgefilde seiner Phantasie, um es hier zu vergolden, zu erhöhen und zu verklären.

Denn Romantik ist Erhöhung; ist Leidenschaft und Liebe, Sehnsucht und Gefühl, Unendlichkeitsdrang, Heimatstraum und Frömmigkeit. Romantik ist Musik. Schumann kannte diese kürzeste

Formel; er nannte die Musik „romantisch an sich", mochte aber zunächst nicht an eine besondere romantische Richtung in der Musik glauben. Den musikalischen Erzromantiker verbinden tausend Fäden mit dem Geist der romantischen Schule. Sie sind nicht schwer zu entwirren.

Als Schumann seinen tönenden Pegasus zum Ritt ins alte romantische Land sattelte, hatte die romantische Schule ihre Blüte bereits hinter sich; die Spätromantiker waren am Werk, die höheren Ziele zu verwischen, heimatkünstlerisch begrenzt den Geist in engere Kreise zu bannen und das Unsagbare zum System zu erheben. Die Frage nach Sinn und Wesen der Romantik beantworten uns nur ihre Großmeister. „Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund", läßt sich Schumann einmal vernehmen. Mit der alten Schule war es nicht anders. Sie war „die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte", wie Heine sagt. Die Romantik war aus einem Rückwärtsschauen entstanden, aus einer Gegenwartsflucht, die den grauen Alltag wieder schmücken wollte. In des Urromantikers Jakob Böhme, des „Vollenders der deutschen Mystik", Denken und Fühlen tauchten die Dichter am Abschluß des achtzehnten Jahrhunderts, und phönixartig erhob sich aus längst vergessenen Trümmern eine neue Kunst. Sie waren Künstler, auch wenn sie philosophierten, immer nur Künstler, und in der Kunst nur sahen sie den Sinn des Lebens.

Der Kern ihres Wesens war Leidenschaft. Ein weites, farbenprächtiges Panorama entfaltet sich vor uns. Die Phantasie ist Leidenschaft geworden. Unersättlich ist ihr Drang; immer sind sie in Weißglut. Alles wird ihnen Wollust und Hingabe. Maßlos stürzen sie sich in die Leidenschaft. „Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste, alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol wie Mücken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter als den Trieb des Menschen zur Wollust." Tieck schreibt dieses Bekenntnis, und auch die anderen Romantiker sparen nicht mit dem Lob der Leidenschaft. Es ist geistige Leidenschaft, die sie beseelt, die unersättlich, immer sich

erneuernd, ins Zeitlose ausschweifend und aufpeitschend das Äußerste verlangt. Darum ist Dionysos ihr Gott; der Gott des „unendlichen lyrischen Enthusiasmus", der „Bacchantengott". Leidenschaft findet ihren vollkommensten und höchsten Ausdruck in der Lyrik. Und darin sehen wir das Rückgrat der romantischen Kunst. Heftig branden die Wogen ihrer Begeisterung gegen die Düne Vernunft. Nichts hält diesem Ansturm stand, und mehr als ein Dammbruch begräbt das Reich des Philisteriums, gegen das sie unentwegt Krieg führen, unter einer Hochflut. Fessellos ergießt sich ihr Enthusiasmus über alles. Novalis deutet diesen Enthusiasmus als einen heftigen Willen; einen Willen, der den „vernünftigen aber dummen" Philister unterwerfen und das ewige Reich der Schönheit errichten will. Das Genie soll herrschen, und der Geniekultus treibt in der Romantik seine schönsten Blüten. Niemand konnte heftiger verehren als die Romantiker. Immer wieder sehen sie empor zu ihrem Ideal und können sich in der Verherrlichung des „grossen Menschen" nicht genug tun. Wie stark tritt dieser Zug auch bei Schumann hervor! Einen Kunstadel ersehnte er: „Ein Fortschritt in unsrer Kunst erfolgt erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloss verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht soviel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von andern fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist." Seinen Bach-Beethoven- und Schubertkultus, seine bedingungslose Verehrung Mendelssohns hat er in romantischem Überschwang bis ins Ungemessene getrieben. Diese Leidenschaft, dies Sichnichtgenugtunkönnen setzte schon beim jungen Schumann mit Vollkraft ein. Systemlos drängte es ihn im Sturmschritt zur Höhe. Was Nietzsche vom „vollkommenen" Buch verlangt: „Alle Akzente der tiefen Leidenschaft —; absolut persönlich —; alle Probleme ins Gefühl übersetzt, bis zur Passion" — wir finden es musikalisch erfüllt in Schumanns Jugendwerken.

Die Jugend war ja das Lebensalter der Romantiker, in der Jugend leisteten sie ihr Größtes und an die Jugend wenden sie sich. „Wer zu alt zum Schwärmen, vermeide doch jugendliche Zusammenkünfte", ruft Novalis, und Tieck jubelt: „Im jugendlichen Rausche wollen wir der Abendröte entgegentaumeln und in ihrem Schimmer

untersinken." „Ja, es gibt eine ewige Jugend, eine Sehnsucht, die ewig währt." Begeisterung ist immer jung und Sache der Lebensbejahung. Auch Schumann stand auf der Seite der Jugend; er zählte sich selbst zur Linken, wo die „Jünglinge, die Phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen" sitzen. Und meinte: „Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Grossvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Lasst ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand! —"

Ein unbeugsamer Fanatismus, dem Idealismus zum Sieg zu verhelfen, beherrschte die Romantiker. Sie waren Aristokraten des Gefühls, die alles Begrenzte, Philiströse haßten. Nicht scharf genug wußten sie über den Bildungsphilister zu spotten und ihm den Künstler als den wahren Erfüller des Lebens entgegenzustellen. Dem Künstler allein kam die Krone zu: er „steht auf dem Menschen wie die Statue auf dem Piedestal", meinte Novalis. Schumann weist ihm den gleichen auserwählten Platz zu: „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf." Novalis treibt seine hohe Auffassung vom Künstlertum noch weiter: „Künstler ist ein Jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden", und Wackenroder weiß: „Die Kunst ist eine verführerische verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten süssesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren, für die tätige lebendige Welt." So hohe — man möchte sagen — heilige Bewunderung des Künstlers findet man nirgendwo anders als unter den Romantikern. Sie waren Künstler aus Notwendigkeit, aus dem Trieb ihres Wesens, und die Kunst zu erkennen und auszuüben war der Zweck ihres Lebens. Oft zieht es sie da vom Weltgetriebe ab, und wir denken an Schumann bei Wackenroders Worten: „Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört?"

Aus der Leidenschaft erwuchs das Künstlertum der Romantiker. Die Triebfeder der lyrischen Leidenschaft aber ist die Sehnsucht. Da hören wir den Grundakkord der Romantik, der in Schumanns Leben nie verhallte. Romantik ist etwas ewig Werdendes, Unvollendetes, das nach seinem Ziel dürstet, und gerade das Gärende, Treibende

brachte eine Steigerung des Lebensgefühls ins Fabelhafte zustande. Was sich daraus gestaltete, war fragmentarisch; denn der Unendlichkeitsdrang konnte nicht restlos gestillt werden. Etwas mußte immer unausgesprochen bleiben. Deshalb ist die eigentliche Form der Romantiker der Aphorismus. Novalis deutet es an: „Aeusserst simpler Stil, aber höchst kühne, romanzenähnliche, dramatische Anfänge, Uebergänge, Folgen. Ganz Ausdruck des Gemüts." So kam man zur Verherrlichung der „dunklen Gefühle", so kam man zum Zwielicht und zur Dämmerung. Dämmerungsmenschen konnte man die Romantiker mit dem größten Recht nennen. Sie waren oft fast weiblicher Art und mieden dann die schroffen Akzente. Eine leichte Tränenseligkeit kam bisweilen über sie, eine Sehnsucht nach Erlösung, deren größter Virtuose Wagner wurde. Das haßte Nietzsche, und er traf tief ins Herz der Sache mit seinem Wort: „Ich verbot mir alle romantische Musik, diese zweideutige, grosstuerische schwüle Kunst, welche den Geist um seine Strenge und Lustigkeit bringt und jede Art unklarer Sehnsucht, schwammichter Begehrlichkeit wuchern macht." Deutsch war dies Wesen, und die Deutschen waren das bevorzugte Volk der Romantik, als der Sehnsucht, die so bitter lange nicht befriedigt wurde. Nur dem Deutschen war dieser enthusiastische, selbstvergessene Trieb ins Uferlose, Unbegrenzte möglich. Die Romantiker fanden die Formeln, und Heine zeigte ihr Streben: „die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder vielmehr anzudeuten und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole oder vielmehr zum Parabolischen." Folgerichtig führten die Sehnsucht und die Freude an der Dämmerung, den dunklen Farben und nebelhaften Gefühlen zur Mystik. Der Ästhetiker Solger sagt es: „Kunst ist angewandte Mystik. Auf bewusst angewandter Mystik beruht die Allegorie, auf unbewusst angewandter die Symbolik." Wir brauchen die Lösung für Schumann nicht weit zu suchen. Wie sehr er in die Bande der Mystik verstrickt wurde, wissen wir, und wie weit die Symbolik in seine Kunst hineinklingt. Er schöpfte als echter Romantiker immer aus der Fülle, redete immer aus dem Innersten; die Unschuld des Instinkts leuchtet aus seinen Jugendwerken, und das Gefühl setzte er weit über den Verstand. Sein Kunstschaffen erblühte nach Wackenroders Rezept „aus innerem Instinkte

und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft in unruhiger Arbeit", entgegengesetzt dem objektiven. Seine Kunst war ihm göttliche Eingebung und Offenbarung.

Hoch rauschten die Wogen der Mystik über die Romantiker hin. Jakob Böhme und Angelus Silesius waren neben der Bibel die Quellen, aus denen geschöpft wurde. Und Novalis war als mystischer Naturphilosoph ihr Prophet. „Die höhere Philosophie behandelt die Ehe von Natur und Geist." Damit meinte er: „Nicht nur alle Künste sollen eins werden und alle Wissenschaften, Kunst und Poesie eins mit Philosophie und eins mit Religion, nein, alles Geistige soll auch eins werden mit allem Naturhaften" (Joel). Vor der Mystik konnte sie alle Philosophie nicht retten. Zwar nannten sie sich Schüler Fichtes; aber Heine sagt nicht ohne Grund, das sei eine Fabel. Schellings Naturphilosophie jedoch befruchtete das Denken der Romantiker außerordentlich stark. Mit ihm verbanden sie persönliche Neigungen und freundschaftlicher Umgang. Der Naturphilosoph Steffens kam im Pietismus um, Baader gelangte nach manchen Irrfahrten zum Mystizismus, und Joseph Görres wurde Jesuitenlehrer. In der Mystik lag die Krisis, der Keim zum Untergang der Romantiker verborgen. Ihre Schwärmerei für das Mittelalter, ihre hingebungsdürstende Frömmigkeit wurden die Grundpfeiler der aufstrebenden Reaktion auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Und von der mystischen Naturphilosophie zum Katholizismus war es nicht mehr weit. Scharenweise flüchteten sie in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche. Die Protestanten Fr. Schlegel, Tieck, Novalis, Waner, Schütz, Carové, Adam Müller und viele andere gingen zum Beichtstuhl. Noch mehr die Maler. Alle suchten sie die blaue Blume. Immer geheimnisvoller erschien sie ihnen, und nur im Aufgeben des kritischen Intellekts, in immer demütigerer Hingabe an das Geheimnisvolle, an die Vergangenheit und Unwirklichkeit glaubten sie Erlösung finden zu können. Treffend sagt Heine von Fr. Schlegel: „Die Gegenwart war ihm verhasst, die Zukunft erschreckte ihn und nur in die Vergangenheit, die er liebte, drangen seine offenbarenden Seherblicke." Calderons „Leben ein Traum" war das Lieblingsthema und Motto der Romantik, das sie unendlich mannigfaltig variierten und beleuchteten. Traum ist ihnen alles und Zauber und Wunder. Unersättlich sind sie im Er-

forschen der unwirklichen Gefilde. Und so konnte man mit Recht sagen, die Elemente des romantischen Geistes seien „fromme Kunstandacht und die hyperidealistische Poetisierung der Welt und des Lebens." Auch die Poesie war ihnen nichts anderes als Mystik. Man vergaß, daß romantische Poesie von Romanpoesie herkam und wollte mit ihr nur „das Befremdende, Wunderbare, von eigentümlich poetischem Zauber Umgebene" ausdrücken. Novalis definierte: „Die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik." In dieser Kunst war Schumann Meister. Schlegel zog den Kreis am weitesten: „Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom grössten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden System der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange", und kam schließlich zu dem Diktum: „Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie", deren Gipfel sich in Richard Wagner erfüllte.

Philosophie und Poesie gingen in der Mystik unter, verloren den Halt, verdunsteten. Das Letzte aber blieb erst der Musik zu sagen. Sie hatte den Schacht in das dunkle Reich noch tiefer zu graben. Die romantische Leidenschaft liebte die Nacht. Schumann erst offenbarte sie restlos in seinen Tönen. Die Nachtstücke zeigen es, wie tief er romantischer Mystiker war. Mystik geht Hand in Hand mit Naturbeseelung, und wir treffen wieder auf ein beliebtes Thema der Romantik, das die Maler Kaspar David Friedrich, vor allem jedoch Philipp Otto Runge in ihren Landschaften, die Dichter in ihren Märchen und Naturpoesien, Schumann aber auf dem Klavier behandelten. Kunst und Natur flossen in der Mystik zusammen. Wilhelm Schlegel gab uns die romantische Deutung der Mystik, als dessen, „was allein das Auge des Liebenden an dem Geliebten sieht". Also, Mystik ist Liebe, und wir dürfen weiter folgern: Romantik ist Liebe. Der Liebende aber ist der große Jasager, der stürmische Enthusiast, der versonnene Träumer, der Eigene voller Hingebung — der Schaffende. Und der Liebende greift zum Superlativ. Romantik ist die Kunst der Steigerung, der Erhöhung, die Kraft der Weiterentwicklung und des Ausspinnens ins Unendliche. Das war es, was Nietzsche tadelte, „die falsche Verstärkung im Romantizismus: dies beständige expressivo ist kein Zeichen von

Stärke, sondern von einem Mangelgefühl". Man denke an die explosive Steigerungskraft Schumannscher Tonstücke; jede Note gewissermaßen unterstrichen, ein Äußerstes an Vortragsbezeichnungen, ein stetes Hinauswollen über die Grenzen. Die romantische Einseitigkeit im Ausdruck des Gefühls mündete nicht selten ins Krankhafte; und das liebten die Romantiker. Fr. Schlegel stellte Jean Paul über Sterne, weil er krankhafter sei. Und Novalis philosophiert: „Es gibt eine Energie aus Kränklichkeit und Schwäche." Wir verstehen Schumanns Reizbarkeit, die auf den geringsten Anstoß reagierte und die einen Teil der ewigen Jünglingsschaft der Romantiker ausmachte. Goethe aber sprach gerade deshalb sein schweres Urteil über die ganze Richtung: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke."

Von der Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten bis zur Verwischung der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten war nur ein Schritt. Alles sollte verschmolzen werden zu dem großen Einen, das eben die Kunst als höchstes Ergebnis des Gefühls ist. Tieck gibt den Ton an: „Wie? es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! Denkt ihr nicht manche Gedanken so fein und geistig, dass diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um neue Ruhe endlich zu finden? . . . Ach, ihr lieben Leute, das Meiste in der Welt grenzt weit mehr aneinander als ihr es meint" . . . Und Fr. Schlegel wendet sich an die Musiker: „Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache (dass Musiker „Gedanken" in ihrer Kunst haben) wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden." Schließlich bekennt er: „Alle Künste eine Kunst, alle Gedichte ein Gedicht", und spricht einen Fundamentalsatz der Romantik aus: „Denken und Dichten ist einerlei." Und Schumann? „Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler

zur ruhigen Natur, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um." Dann zog er die letzte Konsequenz mit der Formel: „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden." — Was durch diese Grenzverwischung begünstigt wurde, war eine Kultivierung der Kunst der Übergänge, die in Novalis ihren Lobsprecher fand: „Nichts ist poetischer als alle Uebergänge und heterogenen Mischungen." Und Schumann war ihr Meister, der sie in ein echt romantisches Clair-obscur tauchte und ihren Zauber aus den kleinen in die großen Formen trug. Gewiß führte die Schwächung der Konturen zur Verwirrung; aber sie ist eine holde, poetische und keineswegs eine Schwäche.

Die Romantik ein Werk der Liebe! Sie war ebenso ein Dokument der Freundschaft. Selten stand die Freundschaft höher im Ansehen, wurde ein innigerer Kultus mit ihr getrieben als zur Zeit der Romantiker. Gemeinsamkeit, Zusammenwirken war ihr Ideal. Nicht Novalis allein schwärmte von einer Sympoesie, für Symphilosophieren und Symexistieren. „Man wird vielleicht einmal in Masse schreiben, denken und handeln; ganze Gemeinden, selbst Nationen, werden ein Werk unternehmen." Und ihr „Athenäum" war ein einziger Freundschaftshymnus, die Zeitschrift, in der sie sich fanden, liebkosten und ewige Treue schwuren. Der Jean Paulianer Schumann kannte das „Schmachten nach Freundschaft, dieser Doppelflöte des Lebens". Sein Freundschaftsdrang war echt romantisch. Er idealisierte, hob empor und verklärte, was er liebte. Stürmischer Überschwang pulste in seinem Jugenddasein, in den Freundschaftsketten, die er mit Gleichgestimmten wand. Da ist kein Superlativ ausreichend, um seine Wonnen und Entzückungen zu schildern. Und als später seine Liebe immer seltener Würdige fand, da schuf er sich im Geist einen eigenen Kreis; da spaltete er das eigene Ich, dieses vielgestaltige, schwärmerisch bewegte, und die Davidsbündler überschüttete er mit seiner romantischen Zuneigung. Florestan und Eusebius sind die Inkarnationen des romantischen Jünglings, der den kühnen Neuerer und Vorwärtsstürmer mit dem Träumer und zaghaft Verweilenden vereint. Die Davidsbündler waren ihm „das Ideal einer grossen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst". Der Geselligkeitstrieb

lebte auch in ihm, und es bedurfte heftiger Erschütterungen, um ihn zu knebeln. Die „Geselligkeitsschwatzerei" der Romantiker, diesen ewigweiblichen Zug an ihnen aber teilte er nicht. Ihm fehlte das Grauen vor der Einsamkeit und das Bedürfnis nach ständiger Mitteilung.

Die Romantiker arbeiteten Hand in Hand. Das Gemeinsame überwog die individuellen Hemmungen. So konnten sie eine Schule bilden, die mit Siegesgewißheit der Kunst für lange Zeit ihre Bahnen wies. Philosophie und Dichtung stützten und bereicherten sich gegenseitig. Ja, man konnte die Philosophen poetisch einreihen. „Man nannte Fichte den Dramatiker der Romantik, man nannte Schleiermacher ihren Lyriker, Schelling ihren Epiker und Hegel den Didaktiker der Romantik." Die Dichter lernten von ihnen und wurden selbst zu Theoretikern, zu Kunstphilosophen. „Die Schule begann mit der Beurteilung der Kunstwerke der Vergangenheit und mit dem Rezept zu den Kunstwerken der Zukunft", dozierte Heine, der malitiös lächelnd eine Lauge von Spott und Hohn über die Romantiker auszugießen beliebte. Das historische Streben führte die Romantiker auch weiter als nur in die deutsche Vergangenheit, wo ihnen Albrecht Dürer das erhabenste Bild eines Künstlers war. Sie schweiften in die Ferne und behaupteten: „Im Orient müssen wir die höchste Romantik suchen." Auch Schumann wußte das und fand unter diesen Sternen Paradies und Peri und die Bilder aus dem Osten. Ja, er betonte diese Romantik ausdrücklich. Aber mehr noch als im Orient sahen die Romantiker ihre Ideale in der Antike. Winckelmann war ihr Verkünder. Er hatte die bildende Kunst auf den Thron erhoben und um diesen Mittelpunkt seine Auffassung der Griechen gruppiert. Abkehr vom Sinnlichen war hier die hohe Forderung, und nur das Bekenntnis zum absoluten Schönheitsideal gewann Geltung. Der Hellenismus blühte. Fr. Schlegel und Hölderlin folgten begeistert den Spuren Winckelmanns, und auf diesem Weg mußten Wagner und Schopenhauer die „wahren Vollender der Romantik" werden. Aber eine tiefe Kluft trennte die Romantiker vom Ideal der Antike: ihre sinnliche Glut, ihre orgiastische Leidenschaft schuf den Gegensatz zum Hellenismus, der nur durch ihre gänzlich unphilologische Betrachtungsweise des Griechentums überbrückt werden konnte.

Die Romantiker waren unermüdlich im Erfinden und Wegbarmachen. Die Laterna magica ihrer Phantasie hatte einen unerschöpflichen Bestand an neuen Bildern und warf überraschende Geheimnisse auf das Transparent, so daß die entzückten Zuschauer sich vor Verwunderung nicht zu lassen wußten. Aber sie selbst belustigten sich dabei am meisten. Waren sie doch die geborenen Schauspieler, die leidenschaftlichen Bewunderer des Theaters, unglücklich in ihrer Neigung, da sie die Bühne nie zu bereichern wußten. Eine Maske trugen sie stets mit Vorliebe: die Ironie, die ihnen Geistesfreiheit war. Sie waren unübertreffliche Virtuosen auf der ironischen Skala; Schumann aber war einer ihrer Besten. Der Spott als Waffe gegen Zudringliche oder als Maske des eigenen tiefen Empfindens war ihm in seinen Wirkungen vertraut. Schon früh bildete sich der Ironiker in ihm, der in sprühender Laune und Beweglichkeit über den Ernst der Situation hinwegtanzte, der die Narrenpritsche zu schwingen wußte, wenn ihm das Herz bebte und der den Philister damit siegreich überwand. Der Schriftsteller Schumann hatte ja gegen Mauern zu rennen, die nicht anders zu durchbrechen waren. Seine Davidsbündler waren Meister der Ironie, auch wenn sie mit klingendem Spiel gegen die Philister marschierten. Aber er wußte auch, daß die Ironie oftmals die tiefste Ergriffenheit verbergen sollte: „Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen."

Widerspruch ist in der Seele des Romantikers. Er war der Heimatkünstler, der seine Scholle zärtlich liebte, in der Vergangenheit seines Volkes träumte, im Lauf der Zeiten das Bild des alten Barbarossa zur deutschen Reichseinheit formte, und der doch mit Sehnsucht in der fernsten Fremde seines Wesens Abbild suchte. Der Romantiker, der innig Liebende, der im höchsten Affekt mit ironischem Lächeln die Liebe von ihrem Piedestal stoßen konnte, war der beglückte Zuschauer im Leben, an dem er selbst so tief litt. Er war Pessimist und Lebensbejaher, Orgiast und stiller Träumer. Er konnte Mathematik als Kunst preisen und in gleicher Stunde den Gelehrten verhöhnen. Immer war er Gegensatz und Bejahung zugleich. Immer war seine Seele Leidenschaft. Die Leidenschaft aber führte ihn zur romantischsten aller Künste — zur Musik. Noch ein

anderes war es — das Sentimentale. Fr. Schlegel nannte ein romantisches Buch ein solches, das einen sentimentalen Stoff in phantastischer Form behandelt, und er suchte das Sentimentale als „das, was uns anspricht wo das Gefühl herrscht". Die Musik aber ist die unmittelbare Aussprache des Gefühls. Alles wird fließend und dehnbar, tönendes Gewoge, ewiges Drängen und Niesichfassen der Klänge.

Die Musik ist die eigentliche sentimentale Kunst als reinster Gefühlsausdruck und kann das „Mögliche, was doch unmöglich ist" sagen. Tieck gab die poetische Verklärung:

Liebe denkt in süßen Tönen,
nur in Tönen mag sie gern,
denn Gedanken stehn zu fern,
alles, was sie will verschönen.

In der Musik kommt der Dualismus des Genies, diese Mischung des Bewußten und Unbewußten am klarsten zur Geltung. Eng ist dem romantischen Sinn ihr Zusammenhang mit der Poesie. Die gegenseitigen Anregungen knüpfen das Band, das sie eint, fest; Musik will Poesie werden, will ihre Wirkung durch poetische Bildkraft und Anschaulichkeit verstärken, während die Poesie gern in „süssen Tönen denkt".

Die Romantiker waren im innersten Wesen Musiker. Die Musik war ihnen die Kunst der Künste, die es versteht, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Wesens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren", die uns „den Strom in den Tiefen des Gemüts selber vorströmt" und die uns „das Gefühl fühlen" lehrt. Höher als Wackenroder konnte sie niemand begreifen und inniger niemand in der Keuschheit ihres Wesens darstellen. „Der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt," wurde ihr Glaubensbekenntnis. Erst die Musik ist die restlose Erfüllung der romantischen Sehnsucht. Die romantische Kunst drängte ja zur Auflösung in Tönen. Novalis verkündet es: „Die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frei, unbestimmt angeregt wird; dies tut ihm so wohl, so bekannt, so vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimat. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm, Hoffnung und Sehnsucht." Klingt

es nicht nach Jean Paul, der die Musik „unter allen Künsten die rein-menschlichste, die allgemeinste" nennt und von ihr als „Mittlerin zwischen Gegenwart und Zukunft" spricht? Und befriedigt lesen wir bei Schumann: „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat." Weiter schwärmt er: „Musik aber ist der Ausfluss eines schönen Gemütes; unbekümmert, ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im Stillen flutet; immer aber sei es das schöne Gemüt, das sich ausspreche." Die Musik ist das vollkommenste Instrument der Gemütsbewegung. Alle Romantiker benutzten es. Sie lösten in Musik auf, was ihnen noch nicht das letzte zu geben schien. Und Schopenhauer zog die äußerste Konsequenz. Er nannte die Musik Ersatz für die Welt, ein Bild vom Wesen der Welt. „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle Regungen unsres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual." Die Romantiker wußten um das Geheimnis der Musik. Novalis deutete es an: „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein."

„Musik ist die Kunst der Liebe," verkündet A. W. Schlegel. Und in der Liebe waren die Romantiker ja Virtuosen. Tausend Wege öffneten sich ihnen zur Musik. Überall suchten, fanden und ahnten sie Musik. Ihre Seele strömte im Überfluß aus, und zu Tönen wurde alles, was sie an ihre heiße Brust zogen. Überall in der Welt sahen sie Musik. Tieck sah, „wie Farbe klingt und Form ertönt". Die Natur, in die sie ihre überschwengliche Liebe ergossen, klang Musik zurück mit Vogelsang und Waldesrauschen. Waldhorn, Schalmei, Flöte und Äolsharfe wurden ihre Lieblingsinstrumente. Die in Liebe lebten, lebten auch in Musik. Novalis spricht von der „akustischen Natur der Seele" und erkennt, daß „musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust" sind. Ja, die bloße Geschichte wird ihnen musikalisch, und sie wissen von der Weltenharmonie. Immer weiter strömte die Musikflut in die Erkenntnis der Romantiker. Sie riechen Musik (erzählen vom „Klang der Düfte"); auch Schumann fand in Tönen „romantischen

Lichtduft". Sie hören, sprechen, schreiben und denken Musik. „Geist ist wie eine Musik von Gedanken," durfte Fr. Schlegel behaupten und konnte vom Zusammenhang der Philosophie und Musik sprechen. „Rhythmischer Sinn ist Genie." „Alle Künste und Wissenschaften beruhen auf partiellen Harmonien." Und Schelling fragt: „Wird das Thema in der Musik nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?" Auch vor dem Glauben macht die Musik nicht halt. Schleiermacher wollte die Religion als heilige Musik auffassen. Die Poesie wurde ihnen von selbst Musik, und Schlegel brauchte es nur auszusprechen, „Poesie ist auch eine geistige Musik," um den Beifall aller romantischen Dichter zu finden. In die abgründigsten Tiefen des Gefühls, in die kein Senkblei der anderen Künste mehr reichte, drang ihnen noch die Tonkunst. Schlegel, dessen Wort von der Architektur als gefrorener Musik Flügel gewann, hat den Zusammenhang zwischen Musik und Romantik weit umschrieben in dem Vers, den Schumanns Phantasie musikalisch verklärte:

Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraume
Ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauschet.

Musik und immer wieder Musik, das ist der Sinn der Romantik. Die romantische Sehnsucht faßte Wurzel, trieb Keime, grünte und blühte. Schwer hingen die Früchte an ihrem Baum. Und als die Zeit der romantischen Dichtung erfüllt war, nur ihre Ableger noch neues Leben in den Spätromantikern E. T. A. Hoffmann, Fouqué, Eichendorff, Arnim, Brentano, Zacharias Werner fanden, wo es oft so seltsam und fremdartig wucherte, da, am Nachmittag des romantischen Tages lebte die romantische Musik auf. Alle Kräfte sproßten in ihr, herrlich entfalteten sich ihre blauen Wunderblumen; so überwältigend wurde der Zauber, daß Nietzsche, wenn er auch argwöhnisch in ihr die Dekadenz witterte, sich doch zu dem Bekenntnis hinreißen ließ: „Die Musik erlangt als Romantik ihre höchste Reife und Fülle."

Die Musik an sich ist Romantik. Denn ihre Tendenz ist, alles in Gefühl zu übertragen, zu entmaterialisieren, das Unwirkliche zum Objekt der Darstellung zu erheben, die Seele oder den Schatten

der Gedanken auszudrücken. Ihr Höchstes und innerlich Wahrstes ist geistige Leidenschaft. Die Musik als die künstlichste Kunst strebt auch am gebieterischsten nach Differenzierung. Sie ist zwar wie alle Künste aus der Natur herausgewachsen. Aber während die anderen direkt aus der Natur schöpfen und gewissermaßen ein Abbild der Natur zu geben sich bemühen, will das musikalische Kunstwerk den Geist der Natur offenbaren. Naturbeseelung ist der Trieb, den die Töne entwickeln und unersättlich steigern. Romantisch ist auch das Hinneigen der Musik zur Mystik. Ja, die Klangsymbolik ist der tiefste Ausdruck der Mystik. Die mystische Verklärung der unergründlichen Gefühle ist somit die Aufgabe der Musik. Das Unbewußte ist die Ebene, auf der sie sich bewegt. Man verlangt von der Musik mehr als eine ästhetische Erregung, die ja auch jede rein formale Kunstleistung zu geben vermag. Sie soll Sehnsucht und Erfüllung, Traum und Wirklichkeit sein.

Künstler sein heißt Individualist sein. Der Musiker aber ist der größte Individualist: der Subjektivist. Die Grenzen der Objektivität sind in der Kunst sichtbar gezogen. Malerei und Dichtkunst fallen noch in ihren Bereich. Die Musik aber ist losgelöst von allem Objektiven. Ins Engste und Grenzenlose öffnet sie ihre Pforten nur den subjektiven Regungen. Die Malerei kann, wie schon der Name: darstellende Kunst sagt, völlig verstandesgemäße und mechanische Wiedergabe des Objekts sein. Auch die Dichtkunst kann sich damit begnügen, schmucklos die Natur und das Leben zu schildern. Aber die Musik ist nur Sache der Eingebung, ein Werk der Phantasie und deshalb im Gegensatz zu den anderen Künsten romantisch an sich und aus ihrem innersten Charakter heraus. Melodie, Rhythmus und Harmonie oder das Sinnliche, Natürliche und Poetische sind ihre Elemente. Melodie und Rhythmus ergaben die Form; die Harmonie aber spendete die geistige Schwungkraft, die die Form mit poetischem Ausdruck belebte. Die romantischen Neigungen der Musik schlummerten demnach latent in ihr, solange es Harmonie gibt. Sie traten offener hervor, je mehr die Harmonie ihr Prunkgewand entfaltete. Und die romantische Richtung in der Musik proklamierte sich, als das harmonische Prinzip entscheidende Geltung auf die geistige Gestaltung des musikalischen Kunstwerks gewann, als auch in der Musik die Farbe ein wesentliches Moment wurde.

Bis zu dem Großmeister der Tonkunst, den Schumann den Unerschöpflichen genannt hat, reichen die Wurzeln der musikalischen Romantik. Als Mystik kam sie bei Bach zum Ausdruck; und wir finden das Romantische in dem geheimnisschwangeren Brausen seiner Orgelwerke und den tief erschütternden Schmerzensverzückungen seiner Passionen. Schumann faßte Bachs Musik zunächst überhaupt nicht architektonisch auf. Er fühlte nur den Zauber der Gemütstiefe, den er einzig mit Jean Paulschen Worten übersetzen zu können glaubte. Entscheidend tritt das romantische Glaubensbekenntnis Schumanns aber erst beim letzten Beethoven hervor. „Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist der Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewusst oder unbewusst eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten lässt, dass sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird." So schrieb er 1835. Cherubinis Kraft der Symbolik, die bei Beethoven in hohem Ansehen stand, wurde für die neue Richtung fruchtbar. Was am letzten Beethoven als romantisch hervorstach, war der Subjektivismus, das Erheben der dichterischen Idee über die gebräuchliche Form, der Drang, das Unaussprechliche, Letzte zu sagen. Schuberts Naivität hatte danach den köstlichsten Quell für die musikalischen Romantiker geöffnet. Die unerschöpfliche Innigkeit seiner Melodien und das bunte Farbenspiel seiner Harmonien, das so zwanglos Natur und Kunst vereinte, waren die lockendsten Pfade. Die Dissonanz war zum bedeutungsvollen ästhetischen Ausdrucksmittel geworden. Die Grenzen der Harmonik waren ins Ungemessene gerückt. Als wundersamstes Mittel zum Schildern der romantischen Sehnsucht fand man das Aufeinanderfolgen, Ineinandergleiten von Dissonanzen.

Im Jahr des deutschen Aufschwungs 1813 wurde auch die musikalische Romantik als die Kunst der Zukunft verkündet. E. T. A. Hoffmann trat begeistert für die romantische Oper ein, deren Ideal Weber erfüllte. Es war das volkstümliche, naive Element, das hier den Ausschlag gab. Die Vorliebe für Volkslieder war eine nicht unbedeutende Seite der musikalischen Romantik. Dazu kam das Hinneigen zur Poesie, wodurch die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten ungeheuer bereichert wurden. Mit den Romantikern traten

auch andere Musikertypen auf. Hoffmann, Weber und Schumann waren nicht nur Tondichter, sondern auch mit scharfem Intellekt begabte Kritiker und federgewandte Schriftsteller. Die Musik erhielt ganz neue, ungeahnte, überraschende Nuancen. Die „literarischen Musiker" wurden tonangebend.

Das Erbe der Klassiker wollten flache und unproduktive Epigonen in Beschlag nehmen. Seichte Gemeinplätze bebauten die Nachfolger Schuberts; statt innerlich wurden sie weinerlich in ihrer Lyrik. Hohl war alles, was sie hervorbrachten, und das Niveau des allgemeinen Musiklebens sank durch das aufgeblasenste Virtuosentum immer tiefer. Da bedurfte es tatkräftigen Eingreifens der Erkennenden, und der unerschrockenste Rufer im Streit war Schumann, dessen Feder all den Halben und Geringeren grimmig auf den Leib rückte. Tastend suchte er sich erst festen Boden auf dem musikalischen Neuland zu schaffen. Fragt ahnungsvoll nach den Folgen, wenn die „helle Art" der Klassiker-Epigonen „zu dichten und zu denken vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt" würde, und sieht den Übergangszustand: „Die Völker verwirrten sich mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen klassisch-romantischen Halbschlaf." Aber scharf und unzweideutig schleudert er das romantische Glaubensbekenntnis bei Chopin und Mendelssohn heraus. Der Philister nennt „romantisch, was ihm nicht klar ist". Er aber verkündet die romantische Musik als die poetische, ruft Bach, Beethoven und Schubert als ihre Ahnherren aus und steht wieder glückschauernd vor den zartesten poetischen Musikgebilden: „Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht zu wiegen, was nützt es!" Ein Unerkanntes, Geheimnisvolles ist es immer, das uns mit tiefen Ahnungen erfüllt. Den Musikphilistern hält er entgegen: „Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte!" und spricht in stolzer Gelassenheit die echt romantische Schaffensformel: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht." Er sieht in den Werken der Besten seiner Zeit „Phantasie und Leidenschaft, beide in ein romantisches Clair-obscur eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird". Alles poetisch Aufgefaßte ist ihm romantisch, er kennt die wahre Kunstform der Romantiker, die rhap-

sodische, die „kleinste obwohl witzigste". Leidenschaftlich ergreift er die Partei der Zukunftsstürmer, der „feurigen Jünglinge, die man nicht nach der Krämerelle messen soll"! Hoch stehen ihm die Romantiker, „die die Schwachen mit feurigem Zuruf anspornen". Tadelnd findet er an sonst geschätzten Tondichtern, daß sie „kein Talent zur romantischen Frechheit" besitzen. Echt romantisch läßt er seinen Florestan oft „mitten im Augenblick des Vollgenusses abbrechen, vielleicht um die ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen". Wild spottet er über die Philister, die über die „Qual und Marter dieser musikalischen Übergangsperiode" seufzen. Er erlebt den romantischen Humor Beethovens, nennt den Prinzen Louis Ferdinand den Romantiker der klassischen Periode und Henselt den Klassiker einer romantischen Zeit und findet endlich die Heimlichkeit der Romantik im „anziehenden Zwielicht, mehr morgenrötlich mit einem fremdartigen Schein", wie es Stephen Heller musikalisch malt, und entdeckt selbst bei Moscheles „die zauberische dunkle Beleuchtung, von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo anders her". Und sagt dann in einer seltsam unbefriedigten Stunde: „Ich bin des Wortes Romantiker von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe."

Mit Schumann, Mendelssohn und Chopin feierte die romantische Richtung in der Konzertmusik ihren Triumph, mit Weber, Marschner und Wagner in der Oper. Die anderen Namen wie Spohr, Hiller und des ganzen Nachtrabs sind verblaßt. Brahms und Bruckner haben die romantische Musik auch über die moderne Zeit gespannt. Während Mendelssohn mehr eine klassizistisch-romantische Bahn einschlug, bekannten sich Chopin und Schumann wild und unbändig zu den „Genialitätsfrechen", die ihre Eigenart rücksichtslos proklamierten. Sie differieren aber im Betonen und Ausklang ihrer nationalen Akzente. Chopins Nationalität wurde von internationaler Liebenswürdigkeit getragen und konnte überall auf ein verständnisinniges Echo hoffen. Schumanns musikalisches Deutschtum hatte dagegen einen schwereren Stand; namentlich in romanischen und slawischen Ländern verhielt man sich ihm gegenüber stumpf und teilnahmlos. Gerade sein Bestes und Eigenstes kann dort auch heute noch keine Geltung gewinnen, wo deutsche

Gemütstiefe ein unlösbares und unübersetzbares Rätsel ist. Die Romantik, die in ihrer ganzen Weite und Abgründigkeit nur von dem deutschen Herzen ermessen werden kann, mußte gerade in Schumann ihre Erfüllung finden, die Wagner dann auf dramatischem Gebiet vollendete.

Süßeste Fülle, jauchzender Frühlingssturm, goldene Herbstlichkeit, rote Frucht — das ist die romantische Musik Robert Schumanns. Unermeßlich liegt der Zauber der Unvergänglichkeit über ihr, der Zauber, der in Melodik, Harmonik und Rhythmik lebensfrisch pulst und in unsäglichem Drang die Zeiten überflügelt. Als echter Romantiker begann er. Tanzmusik floß aus der Feder. Die Romantiker lieben den Tanz; sie symbolisieren ihn, und Schumann folgte ihnen willig. Die leichtbeschwingten Rhythmen tragen oft andere tiefere Bedeutung in sich. Wenn die Davidsbündler tanzten, hatte es etwas Besonderes auf sich. Und Papillons und Karneval sind nur leichte durchsichtige Masken poetischer Launen. Konnte Wackenroder von der Symphonie als dem „Tanz menschlicher Affekte" reden, so zeigte er nur, wie weit der Kreis zu ziehen ist.

Schumanns romantisches Streben stellte die Phantasie über den Verstand, die Ungebundenheit über die Korrektheit. Für ihn handelte es sich in der Musik nur um unmittelbares Aussprechen des innerlich Erlebten und Erfühlten. Was daraus entspringt, ist natürlich eine ungeheure Schlagkraft der impressionistischen, subjektiven Ausdrucksweise, eine packende Gedankenfülle, die sich zwar schwer zur vollendet geformten Kette fügt, aber sprunghaft alle Himmel und Erden durchmißt. Für ihn mußte der Aphorismus das gegebene Ausdrucksmittel und die künstlerische Form sein. In seiner romantischsten, der jugendlichen, Periode tritt dies deutlich sichtbar auf. Die Melodien sind meist nicht weit gespannt; aber sie haben in ihrer Kürze äußerste Prägnanz und Fülle. Da wird Einfall auf Einfall gehäuft, phantastische Übertreibungen laufen mit unter, alles steht im Überschwang und in der höchsten geistigen Leidenschaft. Jugendfrische und Natürlichkeit, diese echt deutschen Eigenschaften, sprechen gleicherweise vor. Tausendfaches Leben sprüht aus den ungezählten Genieblitzen, mit denen die Jugendwerke bis an den Rand gefüllt sind. Schwärmerisch ist alles beseelt, innig seufzen die Kantilenen, und wie im Traum dämmern schmelzende Akkorde ineinander

über. Daneben steht der derbe urkräftige Aufschwung zur Gradlinigkeit, da führt ein Humorist das Wort, wie man ihn seit Beethoven nicht gehört hatte. In Jean Pauls Wortsymphonien hatte er die Quellen dafür gefunden; sie strömten ihm reich und immer neu. Und wie alles Große einfach ist, so spricht sich auch Schumanns Romantik oft sinnig volkstümlich aus.

Schumann fand die romantische Note in der Klavierkomposition durch das Genrestück. Es war poetisierende Musik, die er schaffen wollte; Musik, die das Empfinden des Spielers und Hörers poetisch anregt, ihn in Stimmungen verzaubert, mit Andeutungen Unendliches erzielt und so, unbestimmt jenseits von Intellekt und Wirklichkeit schwebend, echte Romantik zeigt. Die kleine Formel, auf die Schumann sein musikalisches romantisches Fühlen brachte, gab das höchste Dokument seiner Persönlichkeit. Hell steht er vor uns: der gütige Märchenerzähler und Kinderfreund, der selige Liebesträumer, der verzückte Naturschilderer, der lyrische Enthusiast, der Humorist mit dem goldenen Herzen, der bleiche Gespensterseher und der rasende Dämonenbeschwörer und Nachtstürmer. Viele Gestalten hat der Romantiker; denn vielfach ist sein Sinnen und Empfinden. Aus der kleinen Form heraus sollte die größere gewonnen werden. Dadurch ging wohl manche Heimlichkeit verloren. Aber der wahre romantische Zauber blieb. Er ist sichtbar für jeden, der im Buch der Romantik zu lesen versteht, der mit dem Gefühl begreifen kann. Und da gibt wieder Schumann selbst einen Wegweiser in seiner Mahnung an Richard Pohl: „Suchen Sie's nicht in philosophischen Ausdrücken, nicht in spitzfindigen Unterscheidungen. Jean Paul mit seinem innigen Gemüt hat die Musik tiefer begriffen als der scharfdenkende Kant." In der Orchestermusik war die Romantik schon vor Schumann heimisch. Schubert hatte ihr in seinen Symphonien, am überwältigendsten mit der großen C-dur-Symphonie, ein Denkmal gesetzt. Aber Schumann fand auch da eine eigene Straße, die über die Volkstümlichkeit zur Ewigkeit führte. Romantischer noch war er in seiner Kammermusik, wo die Zwielichtstimmungen heimlicher Vertraulichkeit und Herzlichkeit ihre Offenbarung fanden. In der Lyrik aber kam die romantische Poesie selbst zur letzten und üppigsten Verklärung.

Mit der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schloß die

eigentliche Romantik ab. Ihre Bestrebungen waren den Achtundvierzigern gleichgültig, ja fremd geworden. Auch der Spätromantik in der Dichtung hatte das Sterbeglöcklein geläutet. Und die Geschichte begann ihre Arbeit. Die Begründer der Romantik, die Frühromantiker, sanken in immer tiefere Vergessenheit. Die Musiker, die ihre Ideale in Töne kleideten, hatten in der historischen Wertung Wandlungen durchzumachen; blieben aber in den Werken der Großmeister immer lebendig. Und auch den Spätromantikern unter den Dichtern war eine lebendige Wirkung auf die folgenden Generationen vergönnt. Sie hatten sich zur Nation, zum Deutschtum bekannt, hatten das nebelferne Ideal begrenzt und waren so in Fühlung mit dem Leben geblieben, das nun doch einmal das Wesentliche ist.

Die Romantik ist ewige Jugend geworden und geblieben. Sie ist das Notwendige, ohne das keine Entwicklung möglich ist. Deshalb ist Schumann ein Durchgang aller empfindsamen deutschen Musiker. Jeder muß ihn erlebt haben, der Jugend erlebt und gefühlt hat. Das Größte für ihn bleibt dann aber noch zu tun: den Weg zur eigenen Höhe zu finden. Denn auf Romantik muß Reife folgen und sich mit ihr vereinen, damit das große, bleibende Kunstwerk entstehen kann.

KLAVIERWERKE

In der Klaviermusik wurzelt Schumanns Kunst. Das Klavier war der engste Vertraute seiner Schaffenswonnen und blieb es bis zuletzt. In kindlicher Spielfreude griffen die Hände zuerst nach den Tasten. Hier lernte der Knabe die ersten primitiven Klanggenüsse kennen. Der gebräuchliche Weg des Musikers, den auch Schumann ging. Aber länger als andere Meister blieb er im Bannkreis der Tasten. Schwer nur und unter Anstrengungen vermochte er sich vom Klavier loszureißen und andere Schaffensgebiete zu bebauen. Ein unwiderstehlicher Zauber hielt ihn da fest, wo er mit eigenen Händen sein Ideal darstellen und fremde Mitwirkung entbehren konnte.

Sein Anfangsweg im Klavierspiel war ein halbdilettantischer. Von einem biederen Musikhandwerker mit einigen steifen Regeln vertraut gemacht, blieb er im Wesentlichen, der geistigen Durchdringung des Stoffes, zunächst auf sich angewiesen. Der Zeitgeschmack fand in ihm ein Echo, und seine Sehnsucht kannte nichts Höheres als die Virtuosenkrone. Bedenkliche Hemmungen hatte der junge Schumann zu überwinden. Die Unzulänglichkeit seiner klavieristischen Ausbildung in den Knabenjahren mündete in ein kühnes, zügelloses Autodidaktentum des Jünglings. Vom Systematischen Schritt für Schritt entfernt, irrte er im Labyrinth der verschiedensten Stile als ein Suchender, dem keine helfende Hand sich zeigte. Die Götter des auf üppiges Passagenwerk stolzen Knaben wurden von Schuberts Innigkeit verdunkelt und traten doch wieder in helleres Licht, als das Podium und die klatschwütige Menge Äußerliches, Prunkvolles vom Spieler verlangten. So schwankt der Charakter. Die Ansprüche sinken und fallen je nach Bedarf, und nur das Ziel: Künstler zu sein bleibt dasselbe. Doch als Schumann im übereifrigen Streben schon die Hand nach dem Kranz des Virtuosen ausstreckt, fällt sie ermattet zurück. Der Traum des Knaben, Moscheles zu gleichen, ist aus. Er sollte — Schumann werden. Aber er hatte noch Zeit gehabt, die Unebenheiten seiner eigenmächtigen Spieltechnik unter Wiecks Fürsorge auszugleichen und den wahren Sinn des Mechanischen: das Musikalische zu stützen, zu erfassen. Aus dem verfehlten Pianisten mit seiner inbrünstigen Liebe zum Klavier mußte nun der Poet der Tastenwelt werden, der die Sehnsucht seiner Jugend in höherem Sinn erfüllte.

Wir hörten aus den Knabenjahren Schumanns, daß er sich mit Vorliebe in freien Phantasien am Klavier erging und die Freunde durch musikalische Charakterisierungen ergötzte. Dabei sprach sich der schaffende und gestaltende Geist zuerst aus. Später verlor er die Lust am Improvisieren. Ja, er warnte Clara davor, zuviel am Klavier zu phantasieren. Es ginge so manches dabei verloren, was die scharfe Gedankenarbeit leicht in eine Form hätte bringen können. Nur selten erhaschten Freunde den günstigen Augenblick, wenn er in der Dämmerstunde an der Klaviatur träumt und zarte Klangwogen von berückender Wirkung aus den Tasten hervorlockte. Mit seinem Sichabschließen von der Öffentlichkeit erlosch auch die Lust

an der Improvisation, die bei den Virtuosen einst hoch im Kurs stand, und mit der selbst Beethoven noch seine größten Erfolge errang. Schumann nahm das freie Phantasieren nur noch als Anregung zum Schaffen; den Selbstzweck hatte es für ihn verloren.

Die Trennung des Komponisten vom Virtuosen hatte Beethoven mit aller Entschiedenheit durchgeführt. Schubert war ihm auf diesem Weg gefolgt. Man schrieb nicht mehr für den eigenen Konzertbedarf, sondern um der Sache willen. An die Stelle des praktischen war das ethische Schaffensmoment getreten. Der Zwang des Schicksals hatte den Virtuosen Beethoven von der öffentlichen Musikausübung abgedrängt. Bei Schumann war es nicht anders. Die Lähmung der Hand zerschlug ihm auf halbem Weg alle Zukunftsträume, als er noch mitten in der Entwicklung zum Klaviermeister war. Verändert waren alle Perspektiven. Verändert auch seine Stellungnahme zum Zeitgeist. Die kokette Leichtigkeit in der Spielweise der Virtuosen hatte ihn von je bezaubert und zur Nacheiferung angespornt. Doch war seine Hand kaum dafür geschaffen, und schon die Heidelberger Freunde bekannten sich als „frappiert durch den Applomb im Spiel, diesen bewusst künstlerischen Vortrag". Wiecks Methode hatte damals schon manches an ihm geschliffen. Einige Jahre weiterer Entwicklung hätten genügt, um zu zeigen, daß Virtuosität bei ihm mehr als bloße Fingerfertigkeit geworden wäre; aber wiederum auch, daß die Wurzeln seines Künstlertums in anderen Regionen hafteten, als die waren, aus denen für gewöhnlich Podiumshelden ihre Kraft zogen. Sein Streben nach klaviertechnischer Meisterschaft führte ihn auf die Höhe, die er nötig hatte, um als Tondichter seinen Gedanken restlosen Ausdruck verleihen zu können.

Seine Liebe zum Klavier war aufrichtig und voller Befriedigung. Schon frühzeitig hatte er die Ausdrucksgrenzen des Allerweltsinstruments erkannt: „Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en-gros-Spieler, in der anderen die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete

Komponistenvirtuosen wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigentümlich, die keines von ihnen besonders studiert, sind zurückgesetzt worden." Mit bewundernswerter Ausschließlichkeit denkt Schumann beim Schaffen nur an die Tasten. Zehn Jahre lang. Dann schreibt er: „Das Klavier möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken." Zu eng! Man fühlt die überströmende Fülle der Kreisleriana, der C-dur-Phantasie und der fis-moll-Sonate und begreift Schumanns Sehnsucht nach größerem Klangapparat. Bis op. 23 geht die Reihe der Klavierwerke ohne Unterbrechung. Dann ist alles gesagt, was auf den Tasten auszudrücken war, und andere Mittel müssen dem Geist dienstbar gemacht werden. Erst nach Jahren kommt das Klavier wieder zu größerem Recht, nachdem es sich bis dahin mit Episodenrollen hatte begnügen müssen.

Klavierwerke sind persönlichste Bekenntnisse des schaffenden Musikers, mit denen seine ausübende Kraft und Fertigkeit am innigsten verknüpft ist. Sie sind Dokumente seines Musikertums als Zwiegespräche des Schaffenden mit dem fügsamsten und ergiebigsten Instrument. Von der Befriedigung eitler Spiellaune durch die geistigen, ethischen Ziele der großen Meister zu höherem Stand geadelt, zeigt die Klavierkomposition einen intimen Charakter, der in die unmittelbare Nähe des schaffenden Geistes führt. Das konnte niemand heftiger empfinden als der junge Schumann, der Tage mit Schubertschen Kompositionen am Klavier verträumte. Mächtig drang alles Poetische auf ihn ein. Und doch verpflanzte er seine heilige Sehnsucht nicht auf das Konzertpodium. Da waren ihm die Alexandermarschvariationen von Moscheles brauchbarer. Lebhaft packte ihn das Virtuosenfieber; alles drehte sich in ihm auf den Konzertsaal zu. Der Heidelberger Student spitzte die Notenfeder, zwei Seelen in seiner Brust. Aber nur wenige seiner Klavierwerke huldigen der reinen Virtuosität. Als Schumann seine ersten Kompositionen niederschrieb, wußte er mehr von Jean Paul als von Marpurg, mehr von Poesie als von Kontrapunkt. Ein seltsames Gemisch ist da bisweilen die Folge. Zeitgenössische Technik, die in Hummel und Moscheles ihre vorbildlichen Vertreter hatte, lockte

zu virtuosem Laufwerk; aber der Geist trieb zu sinnreichen Kombinationen von Musik und Poesie. Von Anfang an. Der Philister jedoch stellt mit selbstgefälliger Überlegenheit fest, wieviel Mängel die Kompositionstechnik Schumanns (bis in die großen Klavierwerke hinein) aufweise. Wasielewski war der erste; viele sind ihm gefolgt. Wir aber gehen einen anderen und besseren Weg: den Genius nicht aus seinen „Mängeln", sondern aus seiner individuellen Eigenart heraus zu begreifen und — andächtig zu bewundern.

Op. 1. „Thème sur le nom Abegg varié pour le Pianoforte." Ein Ruf aus jener Zeit, als Schumann in Heidelberg den schweren Kampf zwischen Musik und Rechtsgelehrsamkeit bestand. Echt Schumannisch ist der Vorwand. Nach glühend durchkosteter Tänzerfreude träumt er am Klavier und findet in den Tasten a b e g g den Namen einer Schönen. Zart singend, walzerbehende erhebt sich die Melodie, zieht weitere Kreise; ein leises Echo wirft die Klänge zurück; die Melodie wendet sich, steigt auf denselben Stufen nach unten, und wie ein Hauch tönt es noch einmal nach. Der Musiker löst den Träumer ab und schreibt Variationen dazu. Will er zeigen, daß er Moscheles und Hummel studiert hat? Daß er auch Webers Technik kennt und Beethoven nicht umsonst gespielt hat? Kurz und bündig sind die Variationen. Die erste drückt ein energisches Achtelmotiv durch und läßt lustige Sechzehntelkaskaden dazwischensprudeln. Die zweite zieht eine lange melodische Schleife, die von chromatischen Bässen gestützt ist, während die dritte in sausender Behendigkeit die Konturen des Themas nicht aufkommen läßt. Ein Cantabile-Nachsatz versucht die Einheit wiederherzustellen; rollende Triller und charaktervolle Ornamente kehren die Virtuosität hervor, die in dem Finale alla Fantasia zu vollem Recht kommt. Zwischendurch klingt das Thema wie Glockenton hinein; aber die Geläufigkeit stürmt weiter und zerfließt nach einem mächtigen Aufschwung wie ein Spuk.

Die Variationenform war die verlockendste für einen jungen Komponisten wie Schumann. Hier konnte er seine Virtuosenkünste leuchten lassen. Aber ihm lag nicht viel daran, sich im stereotypen Bravourstil seiner Tage zu äußern. Er wollte mehr geben als schönklingende Ausschmückungen des Themas. „Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken

dient, hat sie Wert", äußerte er einmal. Er erstrebte eine dichterische Verklärung des Themas mit glänzenden Mitteln. Schuberts Art schwebte ihm vor und Beethovens. Hatte er sich doch schon statt einer der beliebten Opernmelodien, für die seine Zeitgenossen ungemessene Mengen Notenpapier verbrauchten, ein sinniges, poetisches Thema gewählt und damit von vornherein die Scheidungslinie gezogen. Auch entfernte er sich von den Dutzendfabrikanten gleich durch die Art seines Strebens. Während man sich in Variationen gemeinhin damit begnügte, ein Thema mit allerlei Veränderungen und Verzierungswerk zu umspielen, bemühte sich Schumann um eine psychologische Ausdeutung des Themas, um die Stimmungsvariation, die von sklavischer Anlehnung an das Gegebene frei ist und nur den Charakter zu wahren hat. So stand er gleich mit dem ersten Werk trotz allen Beeinflussungen als ein Eigener da.

Wesentlich verschieden und prägnanter zeigt sich sein Variationentalent drei Jahre später in den „Impromptus über ein Thema von Clara Wieck", op. 5. Zwischen beiden Werken lagen die Studien im Kontrapunkt bei Dorn, lag die aufrüttelnde Bekanntschaft mit Bach. Und zum Muster diente ihm das Bedeutendste, was er an Variationen kannte: Beethovens Opus 35. Die Technik ist nun dem poetischen Ausdruck schon fügsamer, dienstbarer geworden. Das Ornament ist auf ein bescheidenes Maß zurückgedrängt; keine Spur von prunkvoller Bravour; alles ist nur geistiges Ausdrucksmittel. Der Baß beginnt feierlich schreitend. Man denkt an die Anlage von Beethovens Eroica-Finale. Ein zweitaktiges Quintenschrittmotiv drückt den Stempel der Großzügigkeit darauf. Nachdem der Baß sich eingeprägt hat, erklingt das Thema, das zarte Mädchenhand formte und spielerisch mit Veränderungen schmückte, und das nun zu höherer Bedeutung erhoben werden soll. Stockende Vorhalte belasten den Baß in der ersten Variation. Das seufzt gefühlvoll, wird aber von der zweiten Variation in ein belebtes Triolengewoge hineingezogen, über das sich eine Kantilene hindehnt, die bisweilen das Thema zu sich hinaufzieht. Die dritte sprüht staccato vorbei. Zuerst hatte Schumann für sie eine andere ersonnen, mehr Etude als Variation, die ihm aber dann wohl nicht wertvoll genug erschien. Auch die vierte hat sich zwei Fassungen gefallen lassen müssen. Im gemütlichen

Sizilianentempo erzählt sie allerlei Beschauliches. Ein scharfpunktierter Rhythmus beherrscht die fünfte Variation, durch die es wie Jagdrufe und Pferdegetrappel klingt. Vollgriffig (gegen eine frühere Formung wundervoll gesteigert) entlädt sich die Leidenschaft der sechsten Variation, der in der siebenten eine zartflüsternde Umkleidung des Themas, das hier selbst den Baß bildet, folgt. Mit großer Kraft, in zackigen Aufschwüngen stürmt die achte Variation daher; kühne Oktavensprünge beleben den donnernden Rhythmus. Träumerisch hebt sich von diesem düsteren Hintergrund die neunte ab; zarte Lyrik beseelt sie, die in sensiblen Harmonien zittert. Ein weit ausgeführtes Finale krönt das Werk. Die ursprüngliche zehnte Variation hat Schumann später fortgelassen und dem Abschluß überhaupt eine veränderte Gestalt gegeben. Ein stürmischer Rhythmus setzt ein; eine neue Variation schält sich heraus. Aber über die Tonika hinaus eilt das Motiv und steigert sich immer heftiger. Plötzlich bricht das Spiel ab, und nach Beethovenschem Muster wird nun das beherrschende Baßmotiv zu einer eigenen kunstvollen Variation geformt. Das Finalemotiv tritt als Gegenspiel dazu. Immer energischer erhebt der Baß seine Stimme und über wirbelnden tiefen Trillern befestigt er die Dominante. Noch einmal zieht der erste Teil des Finales vorbei und mündet in das fortissimo herausgeschmetterte vollständige Baßthema. Der Sturm verebbt. Nach und nach langsamer singt Clara Wiecks Thema seine schlichte Weise, und zärtlich verlängert glättet es die Wogen des erregten Spiels.

Nicht lange Zeit durfte verstreichen, und das Meisterwerk Schumannscher Variationenkunst mußte geschaffen werden. Noch waren Unebenheiten abzuschleifen, mußte eine schärfere Kongruenz zwischen Geist und Materie, Form und Idee gefunden werden. Variationen über Schuberts Sehnsuchtswalzer und Beethovens Andantethema aus der A-dur-Symphonie galten dafür als Studien, deren Früchte in den „Symphonischen Etüden", op. 13, reiften. Ernestine von Frickens Vater hat das Thema erfunden, das durch Schumanns Genialität zur Weltbedeutung erhoben wurde. „Les notes de la melodie sont de la Composition d'un Amateur," verriet noch die erste Druckausgabe. Im sehnsuchtsgeschwellten cis-moll, vollgriffig wie Orgelklang, steigt es auf den Dreiklangstufen abwärts und

sendet Melodien aus, die ein Hauch zarter Melancholie überschattet. Wie zögernd endet es auf der Dominante. „Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius" wollte Schumann das Werk zunächst nennen. Wir ahnen, daß wir hier wahre Saturnalien erleben werden. „Im Orchestercharakter" verspricht Großzügigkeit, neuartige Klavierinstrumentierungen, und „Etüden" läßt auf unerhörten Glanz der technischen Aufmachung hoffen. In der Tat, wir stehen vor dem bravourösesten Werk Schumanns. Er, der vom Klavierspielen sagte: „Das Wort ‚spielen' ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eins mit ihm sein muss. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht," stellte hier dem Spieler Probleme, die nur der Tüchtigste spielend lösen kann. Schumannscher Klaviersatz zeigt sich in vollkommenster persönlichster Prägung; eine Polyphonie, die man nicht anders als orchestral nennen kann, eine überraschende Registrierkunst, die ihre Effekte durch originellen Pedalgebrauch und weite Griffe erzielt. Dabei nicht die geringste Konzession an landläufigen und überflüssigen Virtuosenflitter. Alles ist dem poetischen Ausdruck dienstbar gemacht; die Idealform der Etüde ist erreicht. Kleine symphonische Dichtungen sind die einzelnen Variationen. Ein phantastischer Geisterzug die erste. Aus der Tiefe stürmt es in drohendem Rhythmus herauf, hascht gierig nach dem edlen Akkordmotiv, das in neue, ungewohnte Bahnen hineingedrängt wird. Eine weichere Regung schimmert auf; aber die geisternden Stimmen aus der Tiefe geben keine Ruhe, bis der Spuk hastig gebannt wird. Das Lied eines Liebenden ist die zweite Variation. Das Schreitemotiv ist zum Baß geworden, und über bebenden Triolenrhythmen schwingt sich die sehnsüchtigste Melodie auf, die in Tränen und Hoffnung gebadet ist. In der dritten Etüde erhebt sich unter glitzernden Stakkato-Arpeggien eine triebhafte Cellomelodie, die nur einmal von eigenwilligen Läufen unterbrochen wird. Ein Intermezzo. Denn jetzt folgt erst die dritte Variation, die den Zusammenhang mit dem Thema wiederherstellt. Das Dreiklangmotiv ist die Keimzelle; scharf pointiert erhält es einen kriegerischen Charakter. Tänzerischer $^6/_8$-Rhythmus belebt die vierte Variation, die wie ein sprühendes Scherzo vorüberschwirrt. Blitzendes Spiel ist die fünfte. Die linke Hand hat in verwegenen Sprüngen der rechten die Melodie

immer um ein Zweiunddreißigstel vorauszunehmen, und atemlos überstürzt sich die Jagd bis zum Schluß. Drängend rollen die Figuren in der sechsten Variation; dumpf grollt es. Nur in der Mitte schmettert zweimal das Dreiklangsmotiv mit eherner Stimme seine Fanfare in das wilde Treiben. Der Geist polyphoner Gelüste, der schon in der vierten und fünften Variation Kunststücke vollbrachte, lebt in der siebenten ganz auf. Da sind Verzierungen, Triller und Imitationen in Bachscher Manier, die in liebevollster Kleinarbeit ausgeführt dem Ganzen einen schillernden Goldglanz verleihen. Wieder ein Intermezzo: die neunte Etüde, ein launiges Gehüpfe von Feen in Mondschein, und zuletzt deckt eine Wolke das übermütige Leben zu. Die achte Variation erinnert sich des Themas wieder und schmückt es mit vollgriffiger Bravour, unter der chromatische Baßfiguren aufwühlend durch Höhen und Tiefen rasen. Und wieder das Lied eines Liebenden; aber jetzt klingt Erfüllung der inbrünstigsten Sehnsucht heraus, die ein Dichterherz ersinnen konnte. Ein Finale in Rondoform schließt den Wunderbau der symphonischen Etüden ab. Ritterlich, stolz und selbstherrlich zeigt sich das Hauptthema, eine sinnige Huldigung an den englischen Freund Bennet, dem dies op. 13 gewidmet ist. Die Melodie stammt aus Marschners berühmter Romanze aus „Templer und Jüdin", die englischen Rittersinn verherrlichte. Dem aufstürmenden Hauptgedanken gesellt sich ein weicheres Nebenthema zu, das jedoch den energischen Charakter wahrt. Nur in der Durchführung taucht das Dreiklangsmotiv des Variationenthemas auf. Aber der triumphierende Freundschaftsrhythmus erhebt sich in immer gewaltigeren Aufschwüngen. In sieghafter Bravour türmt sich der Bau immer höher und höher, bis wuchtige Akkordschläge ihm die Vollendung geben.

Die Virtuosen-Variationen konnten nicht des Lyrikers Schumann letztes Werk dieser Gattung sein. Aber Jahre verstrichen, bis er das „Andante und Variationen", op. 46, schrieb. Für zwei Pianoforte, zwei Violoncelle und Horn war es entworfen; nach einer Probe wurde es auf die zwei Klaviaturen beschränkt. Viel brauchte dabei nicht geändert zu werden; denn die Celli und das Horn waren nur an wenigen Stellen konzertierend und bedeutungsvoll hervorgetreten. Verlegerwunsch, besserer Gangbarkeit wegen,

dürfte nicht allein den Ausschlag zur Vereinfachung der Mittel gegeben haben. Singend und sehnend ist das Thema, ein ganz klein wenig nach der sentimentalen Seite neigend, in Rede und Widerrede auf die beiden Klaviere verteilt. Ein schwebendes graziöses Sechzehntelmotiv beherrscht die erste Variation; aufmerksam folgt es den Spuren des Themas. Die zweite Variation wogt erregter auf und ab, während die dritte in melodischem Drang harmonische Seitenwege mit überraschenden Ausblicken einschlägt. Ein energischer Trieb nach oben pulst durch die stoßenden Figuren der vierten Variation, die sich in ein virtuoses Kleid hüllt. Ernst und feierlich schreiten die Rhythmen der fünften einher. Sie führen eine selige Erinnerung an das Hauptthema herbei. Eine neue Variationenkette schließt sich an, eine von perlendem Laufgefüge, eine mit aufstrebenden Fanfaren, die die Hornrufe der Urform wieder aufleben lassen — fast ein kriegerisches Bild. In Triolengehüpfe mit pikanten Synkopierungen wird alles aufgelöst; aber deutlich schimmert die thematische Linie durch. Schließlich bricht sich das Thema selbst wieder Bahn. Sehnsüchtig strebt es zum Schluß. Aber als es schon die Hand nach der erlösenden Tonika ausstreckt, wird es von sanft auf- und niedersteigenden säuselnden Tonreihen in Himmelshöhen entführt.

„Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts Einladenderes, als Etüden zu schreiben, womöglich die ungeheuersten," meinte Schumann. Er riet den Klavierbeflissenen, sich stets eigene Übungen zu erfinden. Immer wieder kam er in der Zeitschrift auf Etüden zu sprechen; gab selbst als Schaffender aber nur in seinen symphonischen Etüden eigenem Geist entsprungene Gebilde, die als Variationen schon zu einer höheren Bedeutung gesteigert waren. Jedoch wollte er der Klavierwelt einiges aus dem Studienwerk des größten Geigers nutzbar machen und übertrug zwölf Capricen Paganinis für das Klavier, eine „herkulische Arbeit", die ihn 1832 und 1833 beschäftigte. Die Trockenheit in der damaligen Etüdenkomposition beunruhigte ihn. Clementi, Cramer und Moscheles, von denen Cramer auch heute noch Geltung hat, beherrschten das Feld. Ihnen reihten sich eine große Zahl eifrig Produzierender an, wie L. Berger, Ries, Hummel, A. Schmitt, Kalkbrenner, Czerny, Herz, Hiller und Bertini. Der neuauftauchende

Chopin ging eigene Wege. Für das Schwierigste aber wollte Schumann mit seinen Paganini-Übertragungen sorgen. Zwei Hefte mit je sechs Capricen veröffentlichte er als op. 3 und 10. Im ersten Heft hielt er sich stark an das Original; aber überall blinkt die geschickte Hand des Klavierkenners durch, dem alle Finessen seines Instruments vertraut sind. Für ein technisch schönes Spiel hielt er Schwung und Weichheit des Tons im Anschlag, Rundung und Präzision der einzelnen Teile, Fluß und Leichtigkeit des Ganzen in erster Linie erforderlich. Gab Schumann im op. 3 nur fleißige und geschickte Übertragungen, so ließ er im op. 10 seiner Persönlichkeit mehr freien Lauf. Er ging unbesorgter mit dem Original um. Waren die Capricen des ersten Heftes wortgetreue Übersetzungen, so zeigten die des zweiten sich mehr als Nachdichtungen von eigener Haltung; Harmonie und Form wurden nach künstlerischem Ermessen, das durch keine Rücksicht auf den Ursprung mehr gehemmt war, ausgestaltet. Schumanns Paganini-Etüden wurden jedoch bald überholt, als Liszt aus derselben Vorlage Podiumsreißer formte. Der Mangel an Zuspitzung auf das rein Virtuose und Wirkungssichere bei Schumann (der zu wenig Paganinismus in sich hatte) ließ sein Werk nicht zu dauernder öffentlicher Geltung kommen. Der spätere Bearbeiter aber zwingt heute noch alle Klavierspieler zur Auseinandersetzung mit seinen technischen Problemen und hält auch das Publikum noch in Atem.

Die Paganini-Etüden sind historische Güter der Schumannverehrung geworden. Lebendiger lebt seine Lust an der technischen Höhenüberwindung, an der Bravour, in der etüdenartigen Toccata op. 7. Sie wurde bereits in der Heidelberger Zeit erdacht, kam aber erst drei Jahre später zur endgültigen Gestaltung. Die Form ist die des Sonatensatzes, von vollendetster Abrundung der Konturen und wundervoller Geschlossenheit des Gefüges. Zwei Einleitungstakte proklamieren einen energischen Stoßrhythmus, der das Tor für ein wogendes Thema öffnet. Zart säuselnd beginnt die Figur und steigert sich zu wildem Rollen; auf stürmischen Sequenzen, die von laufenden Sechzehnteln durchspült werden, steigt das Spiel höher, verebbt und mündet in ein schwungvolles Seitenthema. Bunt wirbeln die verschiedenen Motive durcheinander und befestigen die Dominante. Der zackige Anfangsrhythmus leitet zur

Durchführung, die vor allem diesen Rhythmus in kunstvoll geformten Imitationen zur Entfaltung bringt. Daran schließt sich die Reprise, die durch eine Coda von virtuoser Fülle gekrönt wird. Nach dem höchsten Aufschwung setzt in der Mittelstimme eine Reminiszenz an das Seitenthema ein; Schritt für Schritt sinkt das Spiel in die Tiefe und verklingt als echtes Davidsbündlerstück mit leisen Akkorden. Nicht ohne inneren Grund hat Schumann die Toccata von D- nach C-dur transponiert, wohl fühlend, daß nur darin die rechte klare Klangfarbe zu finden war.

Hand in Hand mit dem Streben Schumanns nach Ausnutzung aller denkbaren technischen Möglichkeiten der Klavierbehandlung ging sein Drang nach spielender Beherrschung der kontrapunktischen Formen, die für seinen Trieb zur Vollendung der künstlerischen Größe unentbehrlich waren. Wir wissen, daß der Unterricht bei Dorn nicht bis zur Überwindung der letzten Höhenzüge gedieh. Schumann blieb sich selbst überlassen. Aber er hatte einen natürlichen Zug zur polyphonen Schreibweise. Bach war von je sein Gott gewesen, und aus diesem Kultus waren ihm die Kräfte zu eigener Gestaltung im festen Formensinn gewachsen. Zwar ist nicht alles in ihm nach den strengen Regeln der Schule gestaltet. Seine Kontrapunktik war im höheren künstlerischen Sinn persönlich und frei. Bei seinem unablässigen Zielen nach Vollendung war es allerdings selbstverständlich, daß er das Handwerkliche bald beherrschte. In der Tat, er brachte es zu einer Überlegenheit im Spiel der strengen Satzkünste, die ihn auch aus der Reihe der großen neueren Meister heraushebt. Hohe Maßstäbe legte er an das künstlerische Schaffen. „Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache," bekannte er einmal. Mit seinem heiligen Ernst ruhte er nicht, bis er die Form dem Willen dienstbar gemacht hatte. 1845 trieb er unermüdliche kontrapunktische Studien. Die Werke im strengen Stil für den Pedalflügel, der damals als Vorstufe zur Orgel Geltung gewinnen wollte, und die sechs Orgelfugen über B A C H blieben die künstlerischen Dokumente dieser Zeit. Die Studien, op. 56, sind Stücke im Geist der Bachschen Inventionen. Harmonisch überaus einfach gegliedert, liegt ihr Charakter im kunstvollen Spiel der kanonischen Stimmführung. Bewundernswert sind diese strengen Ka-

nons gestaltet. Der erste ein schwebendes C-dur-Figurengewebe von sichtbar schöner Prägung. Der zweite eine Arie voller Moll-Sehnsüchte. E-dur-Sonne liegt über dem urwüchsigen Rhythmus des dritten. Der vierte ist ein Beispiel dafür, wie Schumann das persönliche individuelle Profil des Themas in die strenge Form bannte. Der fünfte Kanon erinnert stärker an den Lehrmeister Bach mit seiner motivischen und harmonischen Ausgestaltung. Tiefer Frieden liegt über dem Adagio der letzten Studie, die in der Mitte durch ein Fugato geziert ist. Händelsche Frische und Kraft strahlt aus den „Skizzen für den Pedalflügel", op. 58. Die erste im Charakter einer Chaconne bringt prägnant markierte Es-dur-Motive zur Geltung. Der Modulationskreis ist einfach und übersichtlich. Freudige Vollgriffigkeit im hellsten C-dur beherrscht die zweite Skizze; ein Mittelsatz strömt mit seinen Kantilenen weichere Regungen in das männliche Stück. Unruhiger gibt sich das trotzige Thema der dritten; auch hier soll ein ausgedehnter Zwischenteil mit schmerzlich seufzender Chromatik die Gedanken ablenken. Aber die Reprise führt wieder in die alte Sturmstimmung zurück. Ein Scherzo, erhebt die vierte Skizze ihre Stimme. Hüpfend erreicht es kühne Modulationen. Im Trio denken wir an Brahms, der diesen melancholischen Mollcharakter liebte. So führten die Skizzen von klassischer Einfachheit zum neuen Stil, von der Klarheit zur romantischen Dämmerung.

Der Kontrapunktiker Schumann feiert erst seinen Triumph in den „Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pianoforte mit Pedal", op. 60. Dies musikalische Opfer am Grabe des Größten, das andere Meister zur Nacheiferung lockte, steht wie ein erzenes Denkmal. Die Bachfugen zeigen trotz ihren hohen satztechnischen Vollkommenheiten mehr Poesie als kühle Konstruktion, und gerade darin liegt ihr Wert. An Bach hatte Schumann seine Polyphonie geschult, ähnlich wie Mendelssohn. Aber während diesem die Urkraft der thematischen Erfindung abgeht, zeigt Schumann gerade in der musikalischen Inspiration eine starke Verwandtschaft mit dem Thomaskantor. Und doch stand seine Eigenart fest und gesichert, konnte sich in den Bannkreis einer überlieferten Technik begeben, ohne ihr Selbst verleugnen zu müssen. Die Kraft seiner Persönlichkeit hätte auch durch ein Schema geleuchtet.

Mannigfaltig offenbart er den Geist und Reichtum der Fugenform in seinem op. 60. Die erste ist tragischen Charakters. Langsam ringt sich das weltenumspannende Thema B A C H auf. Düstere Prophezeiungen liegen darin. In der Mitte tritt ein drängender Aufschwung ein, und in verheißungsvolle Breite mündet das Spiel. Lebhaft ergeht sich die zweite Fuge. Ein energisch punktierter Rhythmus zeigt das Thema in einer ungewohnten Wandlung. Ein dramatisches Bild entrollt sich: Engführungen von pochend treibender Wirkung; langgezogene Baßthematik im Pedal, gegen die die straffe Rhythmik der oberen Stimmen ankämpft; intermezzoartige Stellen mit ruhig laufender Bewegung; dazwischen schroffe Akkordschläge. Ein breiter beruhigender Orgelpunkt führt zum Abschluß. Die kurze dritte Fuge „mit sanften Stimmen" gibt weichen lyrischen Regungen nach. Andacht klingt aus ihr. Die vierte ist eine schmerzlich aufwühlende Tondichtung, in der Mitte eine machtvolle Erhebung mit breiten Akkorden. Sie durfte nicht anders als auf einem friedenspendenden Orgelpunkt schließen. Lebhaft hüpft das Thema der fünften einher. Durchsichtig ist das Spiel, und leuchtend hebt sich eine gesangvolle thematische Kantilene davon ab. Aus der Tiefe steigt das Thema der sechsten Fuge. Sie ist eine große tragische Dichtung von gewaltigem Charakter, ein Heldengrabgesang. Alles ist ins Große gezogen und mit feierlicher Chromatik angefüllt. Weit dehnen sich majestätische Orgelpunkte. Gebieterisch und hoheitsvoll ist die Sprache dieser Musik. Sie zeigt, daß keiner dem großen Leipziger Kantor im Geist näher stand als Schumann. Über die Technik der Bachfugen ist für den, der ihren poetischen Charakter begriffen hat, nicht mehr viel zu sagen. Das zweite Thema schält Schumann meist aus dem ersten heraus. Dadurch entsteht eine nicht zu unterschätzende Geschlossenheit im Ganzen. Eine Doppelfuge ist die dritte. Technische Kunstgriffe wie Engführungen, Vergrößerungen, Umkehrungen, Sequenzen und Orgelpunkte benutzt Schumann mit souveräner Meisterschaft. Er hat die Tiefe Bachs begriffen wie kein zweiter.

Dem selben Jahr der kontrapunktischen Studien und Arbeiten entstammen die vier Fugen für Klavier, op. 72. Sie fügen dem Ruhmeskranz Schumanns kaum ein neues Blatt zu. Die Form bewährt sich. Die Themen sind prägnant. Aber die geistige Trieb-

kraft fehlt, die die Gebilde zu ewigem Leben erheben könnte. Von einem höheren persönlichen Standpunkt grüßen uns die „Sieben Klavierstücke in Fughettenform", op. 126, die 1853 entstanden. Es sind dichterisch inspirierte Gebilde, in denen die Kunstform ganz in der poetischen Idee aufgeht und dahinter verschwindet. Wie selbstverständlich gehen die Stimmen ihren kunstvoll gezeichneten Weg, und keine leidet Zwang. Es sind kleine Stimmungsbilder, deren Zauber gerade durch die Form noch erhöht wird. Sie sprechen von der Leichtigkeit der geübten Hand des Gestalters; aber sie erzählen auch von den Leiden und Freuden seiner Seele. Eine Erinnerung an Beethovens letzte Klaviersonate lebt in der vierten Fughette. Jedoch ist alles ganz Schumannisch.

Die Entwicklung des Schumannschen Klavierstils vollzog sich nicht nur auf den Gebieten der Variationen, Etüden und Fugen. Die Lust an der Überwindung technischer, klanglicher und poetischer Probleme lebte auch in seinen anderen Werken auf, ja, hier gewann sie ihre erste eigenartige Prägung, hier erfüllte sie erst ihren wahren Zweck. „Dass Bach und Jean Paul den grössten Einfluss auf mich geübt in früheren Zeiten, finden Sie wohl ohne meine Anmerkung heraus," schrieb er einem Freund. Wir wissen, daß es zunächst mehr der unerschöpflich tiefe Tondichter als der großzügige Kontrapunktiker Bach war, der Schumanns Liebe und Eifer entflammte. Die Neigung zur Benutzung imitatorischer Stimmführung brach sich bald Bahn. Sie drückte der Schumannschen Miniaturform, dem Genre- und Phantasiestück, einen besonderen Stempel auf. Schuberts Klavierstücke hatten ihm als Ideal einer musikalisch-poetischen Ausdrucksweise vorgeschwebt. Er faßte die Form zunächst noch prägnanter, stellte alles mehr auf den Einfall, den Aphorismus, um so die treffendste Ausdrucksform für jede poetisch erregte Stimmung zu gewinnen. Auf dem Feld des Phantasiestücks konnte der von Jean Paul bis ins Ungemessene angeregte Romantiker seine Lorbeeren pflücken. Hier galt es etwas Neues, dem romantischen Zeitsehnen Entsprechendes zu finden, dem poetischen Drang der Musik nachzugeben und der dichtenden Phantasie tönende Flügel zu leihen. Was die Dichter in tausend Worten zu schildern versucht hatten — das Leben der Phantasie —, das sollte der Musiker zum Erklingen bringen. Das Schumannsche Phan-

tasiestück ist die vollkommene, restlose Verkörperung einer poetischen Stimmung, eines seelischen Eindrucks. Innere Erlebnisse waren zu schildern, und Schumann fand die Mittel, sie in Tönen zum Ausdruck zu bringen. Das ergab Gelegenheitspoesie höchster Art. Das romantische Bestreben, die Phantasie des Aufnehmenden unbestimmt anzuregen, half den Schumannschen Klaviersatz formen, jene Polyphonie, die nicht ein Gefüge streng kontrapunktisch geführter Stimmen, sondern mehr ein Ineinanderschlingen aufgelöster Akkorde ist. Auch die rhythmische Gliederung unterlag dem Willen des dichtenden Musikers. Sie konnte in der Romantik nicht immer eindeutig und klar sein; sie mußte sich in phantastische Kombinationen fügen, die den festen Boden der Realität unter den Füßen verloren und seltsam im Ungewissen schwebend um Märchensterne kreisten. Die Synkope trat ihre Herrschaft an. Die Klangregister des Klaviers wurden der gestaltenden Phantasie unterworfen und mußten sich volle Ausnutzung gefallen lassen. Ein neuartiger ausgiebiger Pedalgebrauch hatte für das romantische Clair-obscur zu sorgen. Und die Hände mußten in weiten Griffen ihr Heil suchen, da ihnen spielerisches Laufwerk mehr und mehr entzogen wurde.

In voller Originalität trat der Klavierpoet Schumann seinen Weg an. Die „Papillons", op. 2, waren die ersten Früchte. Sie rahmten ihrer zeitlichen Entstehung nach die Abeggvariationen ein. Der Schluß von Jean Pauls „Flegeljahren" bildet den sachlich-poetischen Hintergrund dieser Tanzphantasie. „Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir ein neuer Anfang — fast unbewußt war ich am Klavier, und so entstand ein ‚Papillon' nach dem andern", äußerte Schumann zu Rellstab. Einige aufstrebende Eröffnungstakte, und wir sind mitten im vollen Erleben des Jean Paulschen Larventanzes. Das erste Stück klingt gedämpft aus dem Ballsaal heraus; es verrät uns schon in seiner kühn gewölbten melodischen Linie, welche Geister dort ihr Wesen treiben. Die Saaltüren springen auf, als das zweite Stück erklingt: ein überwältigendes Gewoge und Geflimmer zwingt die Eintretenden, einen Augenblick die Augen zu schließen. Da schreiten (Nr. 3) die Gruppen durcheinander, gravitätische Grüße werden ausgetauscht; im Kanon verwirren sich die Linien. Plötzlich flitzt ein

lustiger Kobold durch den Saal (Nr. 4), Scherzworte fliegen hin und her, ein Haschen und Jagen hebt an. Man versucht eine Polonäse (Nr. 5); innige Händedrücke und leise Flüsterworte werden getauscht. Die Herzen beben in den verhalten zitternden Melodien und sehnsüchtigen Harmonien. Die Glut loht auf. Die beiden Brüder Vult und Walt tauschen ihre Masken in einem Nebenraum (Nr. 6 und 7). Jähe Hast treibt den Flötenspieler, während Walt vor innerer Rührung zerfließen möchte. Leise dringt Walzertakt mit hüpfenden Motiven zu ihnen hinein. Bald sind sie wieder im Saal, wo gerade ein stampfender „Deutscher" (Nr. 8) erklingt. Schubertscher Geist blitzt daraus. Ein tolles Gewühl entsteht (Nr. 9), ein Schwatzen und Suchen. Endlich dringt die Tanzmusik wieder durch (Nr. 10), und nun entführt Vult in Walts Verkleidung dessen angebetete Wina in einem schmelzenden Walzer, in dem Webers Aufforderung zum Tanz spukt. Eine geschwellte Kantilene dehnt sich aus. Erinnerungen an die Einleitungstakte, die Vorgefühle dieses Balles, werden wach. Der Tanz stockt und findet schnell ein Ende. Eine weiter ausgeführte Polonäse von kräftigem Charakter (Nr. 11) schließt sich an; ein lichtes, stolzes Thema beherrscht sie. Das Finale bringt den Kehraus. Der Großvatertanz gibt den Ton an. (Er kommt mehrmals bei Schumann humoristisch angewendet vor.) Dazwischen ist das Fragment eines Volksliedes, das schon in Bachs Bauernkantate steht, eingezwängt. Das erste Walzerthema klingt an. Die Lust am Tanz kämpft mit der frühen Morgenstunde, die zur Heimkehr ruft. „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Turmuhr schlägt sechs." Leiser und leiser hallt der Rhythmus. Müde bleibt die Melodie liegen, und wie im Traum lösen sich die Schlußakkorde auf. Aber eine unbeschreibliche Sehnsucht bleibt zurück nach diesem romantischen Werk. Die Phantasie ist poetisch angeregt; sie muß die Papillons noch weiterdenken und fortspinnen.

Fehlte in den Papillons jedes Überflüssige, Virtuose, so wurden dafür alle technischen Fertigkeiten in dem „Allegro", op. 8, das den Zusammenhang mit dem Konzertsaal wiederherstellen sollte, aufgeboten. Das Ergebnis war für den Schöpfer selbst wenig befriedigend. In dem unruhigen, schwankenden Stück pulst die junge Leidenschaft für Ernestine von Fricken. Und sie strömt über alle

Dämme der Konvention, sprengt alle Fesseln, die die Form ihr auferlegen möchte; reißt hellseherisch den Schleier von Zukünftigem — was erst einem späteren Geschlecht zu sagen vergönnt sein sollte —, und spannt ihre Flügel über die ganze Ausdrucksskala der Klaviatur, ohne jedoch ganz auszusprechen, was sie im tiefsten Innern erschüttert fühlt. Das „Allegro" muß als erstes Dokument des um einen monumentalen Klavierstil ringenden Schumann genommen werden. Das Ergebnis macht den kalten Philister erschauern. Aber den begeistert Mitstürmenden trifft es im empfindsamsten Lebensnerv. Jäh und unvermittelt stürzt das Spiel von oben in ernste Fermaten hinein. Zweimal wird ein Aufschwung versucht; immer schieben sich Fermaten davor. Dann gelingt es mit heftigen Rhythmen, in den Hauptteil einzulenken. Taktstriche hatten bis dahin gefehlt. Nun entwickelt sich das Hauptthema, in dem der punktierte Rhythmus als für das ganze Stück dominierend festgestellt wird. Figurenwerk über Sequenzen leitet zum kräftig bejahenden Seitenthema in D-dur. Ein phantastisches Ringen zahlreicher Motive hebt an, die den beiden Hauptthemen entstammen. Hin und her wogt die Leidenschaft; ein Chaos, in das erst die mahnenden Fermaten des „senza tempo"-Teils wieder einen Ruhepunkt bringen müssen. Eine freie Reprise schließt sich an, die in Bravourmusik endet. Fühlte der Tondichter, daß er sein Höchstes, Eigenstes aufgeben müßte, wenn er die Begehrte erringen würde? Erschreckte er vor der platten Alltäglichkeit? Eine kühle Phraseologie zieht in den Schlußtakten den grauen Vorhang vor dieses Stück Lebensbeichte, deren Wahrheit wir zitternd nachfühlen.

Das „Allegro" unterbrach Schumann in seinem Streben nach einer ihm zusagenden Ausdrucksform. Seine Augenblickseinfälle hatte er in ihrer ganzen funkelnden Eigenart in aphoristische kleine Formen gespannt, Tanz- oder Liedformen, die eine auf reine Inspiration gestellte Arbeitsweise gestatteten und begünstigten. Dem Hervorkehren technischer Probleme im allgemeinen abhold, suchte Schumann eine immer stärkere Konzentrierung des poetischen Ausdrucks zu erreichen. Neue Gattungen mußten geschaffen werden, das Phantasie- und Genrestück entsprechend den Schubertschen Impromptus und Moments musicaux. Hatten die Papillons die Tanzformen kultiviert, so sollten die „Intermezzi", op. 4, das Tor

zu einer neuen Welt öffnen. In der Tat sind sie die Ahnen einer unabsehbaren Kette von Nachbildungen geworden. Ein Rellstab konnte zwar dieser „freudlosen Arbeit", die „der Natur Gewalt antue", keinen Geschmack abgewinnen. Was hatte das zu bedeuten! Die Intermezzi sind auf die klare, übersichtliche Liedform zurückzuführen; ein Alternativo ersetzt das Trio. Das erste Intermezzo erhält durch die Imitationen in der Stimmführung ein gravitätisches Aussehen. Der kühne Nonenschritt im Thema deutet schon an, daß hier der Zeitgeist überwunden werden soll. In den energischen Charakter mischen sich weiche Sextenketten, die immer als Brahmsisch gepriesen werden. Das Alternativo gibt dem Hauptteil an Gradheit des Ausdrucks wenig nach; es unterstreicht noch seine Farben. Das zweite Intermezzo ist ein wogendes Presto von elementarer Triolenfreudigkeit. Bedeutungsvoll tritt die Neigung Schumanns zu Synkopen hervor. Das Alternativo deutet mit der Überschrift „Meine Ruh' ist hin" die Seelenzustände des Schöpfers in zartem Singen an. Die Hochflut des Intermezzos spült alle Verträumtheit hinweg; aber zum Schluß klingt sie doch noch einmal wie ein Märchen durch. Das dritte Intermezzo erhält durch ein aufspritzendes Motivchen ein neckisches Aussehen, weiß jedoch seinen Ernst hervorzukehren. Unruhig drängt das Alternativo mit seinem abgehackten Rhythmus. Eine anmutige Plauderei ist das vierte Intermezzo, das ganz von einem geschwätzigen Rhythmus beherrscht wird. Ernster gibt sich das fünfte Stück; eine sehnsüchtige melodische Phrase schwebt darüber hin. Schärfere Akzente werden angeschlagen; aber die weichen Regungen sind nicht zu bannen. Ein ausgedehntes Alternativo führt das Bild weiter aus. Imitationen betonen den Ausdruck des Verlangens; kühne Modulationen suchen es noch zu vertiefen. Das Intermezzo schließt den Kreis wieder. Triolengeperl rollt durch das sechste Intermezzo. Eine Melodie Beethovens aus dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" wird aufgegriffen und sehnsuchtsvoll umkreist. Soll es das Motto dieser Stücke enthüllen? Ein spielerisches Alternativo will mit seiner hüpfenden Anmut die Gedanken ablenken. Aber das Intermezzo öffnet noch einmal alle Schleusen tiefsten Empfindens. Wieder war ein Stück Lebensgeschichte in Tönen aufgezeichnet.

Wir sahen den Techniker Schumann sich entwickeln, sahen

eine neue Ausdrucksform heranwachsen, in der sich die Eigenart des Tondichters voll ausleben konnte. In der Stetigkeit der Ausbildung trat durch weitgehende literarische Neigungen manche Stockung ein. Die Arbeitsweise war unstet und konnte sich deshalb zunächst noch nicht recht zur Bewältigung großer Formen konzentrieren. Umfangreichere Werke wurden aus Fragmenten, Aphorismen, die ein poetisches Band einte, zusammengestellt. Nun der Stil gefunden war, konnten der „Carneval", op. 9, und die „Davidsbündlertänze", op. 6, geschrieben werden. „Der Carneval ist auf Gelegenheit entstanden, meistenteils und bis auf drei oder vier Sätze immer über die Noten ASCH gebaut. Die Ueberschriften setzte ich später darüber," belehrte Schumann Moscheles. Ein großer Fortschritt in der musikalischen Darstellungskraft gegenüber den Papillons ist gar nicht zu übersehen. Ganz neue Farben stehen zu Gebote; aber selbst die komplizierteste Stimmung ist frei von Wucherungen im Ausdruck. Alle Technik hat ihren Selbstzweck verloren. Ein frisches, scharfpointiertes Motiv leitet das bunte Maskenspiel ein. Wie ein gewichtiger Prologus läßt es seine Stimme erschallen. Ein Spaßvogel nimmt ihm das Wort ab, übersprudelnd und beweglich. Mit kokettem Augenaufschlag werden kleine Geheimnisse verraten. Ein allgemeiner Taumel setzt ein; in jagenden Synkopen wird die Spannung auf die Spitze getrieben. Da stolziert Pierrot einher; immer nach ein paar gravitätischen Schritten stolpert er lachend, sieht sich mit erhabener Geste um und wiederholt dies Spiel zum Ergötzen der Zuschauer. Arlequin neidet ihm den Beifall; er sucht ihn mit zierlichen, gewagten Sprüngen zu übertreffen. Einen Augenblick hält er wie sinnend inne; dann hüpft er von neuem koboldartig umher. Dabei läßt er vorwitzig schon ASCH anklingen. Aber noch wird das Motiv der allgemeinen Aufmerksamkeit entrückt durch einen Valse noble von anmutiger Würde. Schmachtend dehnen sich die Melodien; es ist wie ein Suchen nach dem, den man zum Tanz küren möchte. Ganz verträumt tritt Eusebius in diese phantastische Maskenwelt. Er denkt an die innigste Musik, wo kleine Motive schwelgerisch ausgekostet werden und Bässe so sanft chromatisch steigen und fallen. Da stürmt der leidenschaftlich erregte Florestan mit wilden Gebärden vorbei. Zackig wird das Motiv ASCH hochgerissen; weite Sprünge

schnellen empor und lassen Läufe in die Tiefe rollen. Jähe Erinnerungen an die Papillons blitzen auf und scheinen auf einen Augenblick die Unruhe zu bannen; aber immer wieder bricht sie ungestüm durch. Mit herausfordernder Gefallsucht nähert sich die Coquette. Auch sie trällert das Motiv ASCH und bekräftigt es immer mit einem trotzigen Aufstampfen. Ihre eitle Geschwätzigkeit hat Erfolg. Die Replique ihres Galans fällt in ihren Ton ein und setzt nur noch einige schmachtende, verliebte Blicke dazu. Die Sphinxe geben uns das Rätsel zu lösen: SCHA, AsCH, ASCH. Die Papillons plaudern es schon munter aus. Atemlos jagen sie das Motiv, das flüchtend zwischen Oberstimme und Baß hin und her schwankt. Die Lettres Dansantes aber zeigen es schwarz auf weiß. Jugendlich leichtfertig wirbelt hier das Geheimnis offen für alle durch die Luft. Auch Chiarina greift das Motiv auf; unmäßig glühend und in grenzenloser Bewegung; eine mächtige Leidenschaft braust durch das Getön, wie wenn jemand die Hand aufs Herz preßt. Draußen im Mondschein aber wandelt Chopin und träumt eine unendlich rührende Melodie, die sich wie ein silbriger, im Wasser zitternder Mondstrahl in Tiefen bohren will. Als Estrella tritt jetzt Ernestine selbst in den Kreis; heftig pulst das Blut, und ihr Heimatsmotiv schwingt sich begierig auf. Nun folgt die Reconnaissance, eine Erkennungsszene im Flüsterton, in der alle Liebe verhalten zittert. Pantalon und Colombine lenken von diesem seligen Wiederfinden ab. Ein Haschespiel treibt die beiden im bunten Wechsel durch die Menge. Auch zu einem Valse Allemande wird das Motiv nun gebogen, und es ergibt ein schmeichlerisches Thema. Dazwischen produziert Paganini seine Teufelskünste in unerhörten Sprüngen. In einem verborgenen Winkel aber ringt sich ein leidenschaftdurchglühtes Geständnis (Aveu), durch das das ewige ASCH schimmert, über die Lippen. Es findet Gehör, und ein strahlendes Paar mischt sich in die „Promenade", wo heiteres Gespräch nur bisweilen innigere Gefühlsakzente aufkommen läßt. Eine Pause sammelt die Scharen; kurz erinnert man sich an Florestan und den Prologus, und dann braust der humorvolle Marsch der Davidsbündler gegen die Philister in vollen Akkorden einher. Auch die Davidsbündler haben sich das ASCH-Motiv zum Leitstern erkoren. Mit ironischer Wut fallen sie über die Regelmenschen her

und zausen sie gehörig. Zum Spott wird der Großvatertanz, den die Davidsbündlermotive bald erdrücken, aufgespielt, um die Philister zu höhnen. In eine allgemeine Raserei mündet das Spiel, bis kräftige Akkordschläge ein Ende machen.

Die wundervolle Poesie des Werkes wird noch gehoben durch eine untadelige technische Reife. Es spricht für Schumanns Könnerschaft, daß er dem Viernotenmotiv eine so überschäumende Fülle von Gedanken entlocken konnte. Die Kunst der Melodiebildung, die Sicherheit in der Form und die harmonische und rhythmische Vielfältigkeit sind schon auf einer meisterlichen Höhe gewachsen.

Zu geringerer Popularität als der Carneval haben es die Davidsbündlertänze gebracht. Mit „Tänzen" haben sie wenig genug zu tun; nicht einmal mit solchen, die die Davidsbündler den Philistern hätten aufspielen können. Es sind Stimmungsbilder, Träume, Versuchungen, Aufschwünge, Hoffnungen und Sehnsüchte des Menschen Schumann, der den erbitterten Kampf um Clara auszufechten hatte. Zwei Takte aus Claras op. 6 stellte er als musikalisches Wahrzeichen vor, einen lebhaften Rhythmus, der den erregten Charakter des ersten Stücks von Florestan und Eusebius vorwegnimmt. Die durchgehende Synkopierung der Melodie bringt etwas merkwürdig Stockendes und wiederum Drängendes hinein. Die zweite Nummer ist ein traumhaftes Verweilen des Eusebius, mit seelenvollen Vorhalten geschmückt. Mit Humor, etwas hahnebüchen poltert der Brausewind Florestan drein (Nr. 3). Stampfend ist der Rhythmus und gerät dann ins Hüpfen. Energisch mahnt er den Verzagenden an die „Promenade" im Carneval und will ihn mit derben Späßen ermuntern. Der Zartfühlende zögert immer noch. Da wird Florestan ungeduldig (Nr. 4). Eindringlich mahnt er. Alle Synkopenberedsamkeit wird aufgeboten, und mit nachdrücklichen Beteuerungen schließt er. Eusebius aber summt eine rührend schlichte Weise vor sich hin (Nr. 5), die wie in Tränen gebadet ist. Die Melodie wird in Triolen aufgelöst, und alle Sehnsucht liegt in den einfachen Harmonien. „Sehr rasch in sich hinein" läßt Florestan seine Erregung über den Weichherzigen brausen. Ein jagender $^6/_8$-Rhythmus belebt das atemlose sechste Stück. Aber Eusebius gerät immer tiefer in seinen grenzenlosen Schmerz (Nr. 7). Die Melodie ist von glühender Fülle, und die Harmonien möchten

vor Innerlichkeit zerfließen. Ein Zwischensatz läßt für kurze Zeit eine gefaßtere Stimmung aufkommen. Florestan bleibt diese Tränenseligkeit unverständlich. Er setzt sich burschikos über alles hinweg mit kecken Klängen (Nr. 8). Aber im Herzen steht es auch bei ihm anders; denn: „Hierauf schloss Florestan, und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen." Tief und hart bohrt sich der punktierte Rhythmus ein (Nr. 9); eine schwankende Begleitung trägt die Melodie, die oft erschlafft nach unten sinkt, sich aber immer wieder zu neuer Anklage gegen Schicksal und Menschen erhebt. Und dann erzählt er eine so einfache, ergreifende Ballade (Nr. 10), die elementar in ihren Gedanken und von erschütternder Deutlichkeit ist. Eusebius entgegnet nur mit einem volkstümlichen Lied (Nr. 11), das in seinem zarten ätherischen h-moll von der Seligkeit des Traurigen singt. Florestan duldet es nicht lange mit Tränen in den Augen. Mit einem kurzen Scherz (Nr. 12) befreit er sich von allem Trüben, um wild und lustig dreinfahren zu können (Nr. 13). Naturwüchsige Kraft springt aus dem Rhythmus. Da regt sich auch in Eusebius das Männliche, und er stimmt mit einer getragenen Melodie ein, die auf den unentwegt schreitenden Bässen Florestans ruht. Wieder nimmt der Ungestüme allein das Wort, bis Eusebius zum Schluß mit einfällt und alles in versöhnlichem H-dur verhallt. Das Lied, das er jetzt singt (Nr. 14), hat nichts Schmerzliches mehr; es ist von seliger Erfüllung durchbebt, die sich in eine lichte Es-dur-Melodie ergießt. Florestan bringt wohl einige derbere Akzente in den Seelenfrieden des Träumers (Nr. 15); aber der läßt sich in seinem immer weiter greifenden Melodienschwung nicht hemmen. „Mit gutem Humor" kann nun auf das Überstandene zurückgesehen werden (Nr. 16). Ein behendes Motiv im Zwiegesang, ja der Versuch eines Kanons strotzt vor Zufriedenheit. Noch einmal taucht selige Erinnerung auf (Nr. 17). „Wie aus der Ferne" klingt es unsagbar zart und sehnsüchtig: eine Melodie, die später in den „Kinderszenen" wieder auflebt, in satteste Farben der Harmonie getaucht. Eusebius fällt noch einmal in seine alte Verträumtheit (Nr. 2) zurück; aber in leidenschaftlichem Aufschwung reißt ihn Florestan mit sich fort. „Ganz zum Ueberfluss meinte Eusebius noch folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen"; ein leise wogendes Liebeslied voller Zärtlich-

keit und Hingabe erklingt (Nr. 18) und wie in süßester Gewißheit versinkt es allmählich in Traumestiefen.

Hochzeits- und Liebesgedanken bewegen auch die „Phantasiestücke", op. 12. Hier wurde die Form endgültig festgestellt, ein Gegenstück zu Mendelssohns Liedern ohne Worte, von heißerem Drang erfüllt und mehr mit poetischen Sentenzen geschmückt. Man hat Programmusik darin sehen wollen. Mit Unrecht. Denn die Überschriften sind immer erst später entstanden. Sie sollten nur dem Spieler und Hörer einen Anhaltspunkt geben, um die Stimmung des Werkes richtig erfassen zu können. Daher ist jede Diskussion über ihre Berechtigung überflüssig. Man muß eine poetisch erregbare Natur sein, man muß Jean Paul und Eichendorff lieben und begreifen, um die Schumannsche Klavierpoesie verstehen und würdigen zu können. Etwas durchaus Romantisches, gewissermaßen ein Mittelding zwischen reiner Instrumentalmusik und Vokalmusik Schwebendes, war das Werk Schumanns in seinen poesiedurchtränkten tönenden Stimmungsbildern. Hier fand der Romantiker in ihm sein eigenstes Feld, hier fand sein schaffender tondichtender Genius seine höchste Erfüllung. „Des Abends" ist ein inniges Träumen und Schwärmen, durch eine rhythmische Unbestimmtheit, die durch die Kreuzung des $^2/_8$- und $^3/_8$-Taktes entsteht, in Zwielicht gehüllt. Der leidenschaftliche „Aufschwung" erhebt über die Alltäglichkeit. Es ist der trotzige Wille des nach der Höhe Strebenden, der sich darin ausspricht, bisweilen sinnend rastet, aber sich immer wieder zum Kampf aufrafft. „Warum?" ist eine der vergeblichen Fragen an das Schicksal. Da versagt alle Sehnsucht, alles Drängen und Hoffen; sie bleibt ewig ungelöst. Allerhand „Grillen" werden mit Humor wie Schnurren erzählt. Unbändigkeit und Sinnigkeit mischen sich dabei. „In der Nacht" sah Schumann selbst die Geschichte von Hero und Leander. „Wie er sich in das Meer stürzt, sie ruft, er antwortet, er durch die Wellen glücklich ans Land — dann die Kantilene, wo sie sich in den Armen haben — dann, wie er wieder fort muss, sich nicht trennen kann, bis die Nacht wieder alles in Dunkel hüllt." Düster und leidenschaftlich jagt das Getön daher, braust wie Wogenschwall auf und versinkt, läßt Lichter und Hoffnung durchschimmern, hüllt sich aber wieder in seine unergründliche Unerbittlichkeit. Die

„Fabel" bringt sagenhafte Vorgänge aufs Tapet. Man sinnt und hört mit leiser Belustigung die Merkwürdigkeiten, die wie stockend und hastig erzählt werden, und wo kräftige Rhythmen immer wieder die Glaubwürdigkeit betonen sollen. Unruhig irrt der Geist in „Traumeswirren"; unablässig dreht sich das Spiel, nur vorübergehend tritt eine weiche Des-dur-Melodie tröstend auf, die aber sehr bald wieder von dem wirren Spiel vertrieben wird. Das „Ende vom Lied" muß mit gutem Humor genommen werden. „Ich dachte dabei, nun am Ende löst sich alles in eine lustige Hochzeit auf, aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläut untereinander," schrieb Schumann an Clara und half uns damit über alle Deutungsversuche hinweg.

Die „Phantasie", op. 17, stellt den Anschluß an die große Form wieder her. Die dreisätzige Anlage geht über das Maß des Üblichen hinaus. Fast möchte man an die Form der Beethovenschen Phantasiesonate denken. In der „Phantasie" spricht sich der Gestalter im jungen Schumann, der nach leidenschafterfüllter Großzügigkeit und Gewalt strebte, am überzeugendsten aus. Die Phantasie bleibt somit eins der wichtigsten Dokumente zur Erkenntnis seiner Größe und Eigenart. Sie ist das Hohelied der Liebe, der Romantik und Leidenschaft. Und doch läßt sie dem Nachempfindenden wenig Worte zu äußerlicher Erklärung. „Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich," gestand er seiner Clara. Über einer auf und ab rollenden Begleitungsfigur ergießt sich breit die ungestüme und phantastische Leidenschaft des Hauptthemas, das sich auf sechzehn Takte erstreckt. In rhythmischer Verkleinerung wird es wiederholt und immer nachdrücklicher durch Triller und schärfere Akzentuierung gesteigert. Hochauf braust das Gewoge. Aus dem Sturm löst sich piano das Seitenthema, das denselben triebhaften Charakter wie das Hauptthema verrät. Allmählich läßt das Drängen nach. Sinnend gerät das Seitenthema in ruhigere Regionen. Ein Zögern und Stocken. Gefühlvolle Regungen werden wach. Adagio tastet sich das Spiel vorwärts. Da brechen erneut wild aufbäumende Akzente herein. Das Hauptthema flattert einmal hoch. Doch noch wird es von chromatisch wühlenden Bässen erstickt, bis es sich endlich

im donnernden Fortissimo befreit und schrankenlos ergießt. Schnell jedoch verebbt die Erregung. Trübes c-moll verbreitet eine fahle Stimmung, die rechte Beleuchtung für die erschütternde Legende, die nun erzählt wird. Weichere Motive tauchen auf, und auch das Seitenthema nimmt teil an dem Aufschwung, der zur freien Reprise führt. Wieder tobt die Leidenschaft des Hauptthemas daher und wird von dem Seitenthema in stillere Bahnen gelenkt. Nach erneutem Aufbäumen ist dann C-dur befestigt, und nun klingt die wilde Klage in einem wundersamen, hoffnunggeschwellten, gedehnten Schluß aus, an Beethovens „Ferne Geliebte" mahnend, der die Leidenschaft mit Erfüllung krönt. Der zweite Satz, ein marschartiges Rondo, unterbricht die gedankliche Entwicklung der Phantasie. Es ist ein ritterliches Stück voller Schwung und Vollgriffigkeit. Aber das Steigern des virtuosen Elements scheint trotz allem ein Hauptgedanke Schumanns hierbei gewesen zu sein. So häuft sich denn in der Tat eine derartige Fülle von technischen Schwierigkeiten, daß dieser Satz zu den bedenklichsten Aufgaben des Pianisten gehört. Manche kunstvolle imitatorische Kombination ist darin zu finden. Die Melodien sind auf breite Wirksamkeit angelegt; der formale Aufbau ist übersichtlich. Der Virtuose kommt in jeder Beziehung auf seine Rechnung. Ganz Poesie aber ist der dritte Satz, ein Traumstück von dichterischem Höhenflug. Ein leises Auf und Nieder der Stimmen ebnet den Weg für das triolenumschwebte Hauptthema, das sich wie eine tiefschürfende Cellokantilene aufschwingt. Die Stimmung wird weiter ausgesponnen, alles in unablässiges Gewoge gehüllt und wie unter Schleiern verborgen. Das Spiel lenkt nach As-dur, ein rhythmisches Zitat aus Beethovens A-dur-Symphonie liegt dabei im Baß. Etwas bewegter läßt sich ein zweites Thema vernehmen, das nach zweimaligen Anläufen zwar nach F-dur gelangt, aber immer wieder in Traum versinkt. Erst beim drittenmal kann es auch die andern Stimmen mit sich fortreißen und in breit ausladendem Aufschwung den feierlichen Höhepunkt erreichen. Hier setzt eine Reprise ein, die in seltsam gesteigerter Ausdruckskraft zu einer Coda führt, in der das zweite Thema und schließlich das Begleitungsmotiv einen friedvollen Ausklang der „Phantasie" herbeiführen.

In die unmittelbare Nachbarschaft der Phantasie gehören die

„Kreisleriana", op. 16. Hier führte der romantische Phantast ungeschmälert das Wort. Auch hier klingen die Herzensbedrängnisse des schwergeprüften Tondichters durch. Hoffmanns enthusiastischer Kapellmeister Kreisler aber bestimmte den Charakter dieser Phantasiestücke. Man könnte sie auch „in Callots Manier" nennen. Eine Andeutung Kreislers auf dem Titelblatt wäre ganz in Schumanns Sinn gewesen. Er selbst meinte gelegentlich dieses Werkes: „Meine Musik kommt mir jetzt selbst wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen." Die melodische Linie liegt in den Kreisleriana nicht immer offen vor uns; denn sie ist ganz phantastischer Natur und liebt es, sich in Figurenwerk aufzulösen, aus dem die Kunst des verstehenden Spielers sie erst wieder herausschälen muß. Die Ausdrucksgewalt der Harmonie ist außerordentlich erweitert und enthält durchaus neue, für seine Zeit unerhörte Dinge. Wirre Phantastik durchpulst gleich das erste Stück, ein atemversetzendes Triolengejage, das im zweiten Teil ruhigere Bahnen einschlägt. Von seltsam ergreifender Innigkeit ist die zweite Phantasie, die auf einem einfach gebogenen Achtelmotiv ruht. Zwei lebhafte Intermezzi verdunkeln den freundlichen Himmel. Ein aufspritzendes Motiv beherrscht die „sehr aufgeregte" dritte Phantasie. Die Unruhe wird durch einen liedförmigen Zwischensatz nur mühsam gebannt, um gleich darauf wieder hell aufzulodern und sich noch zu steigern. Milde Versöhnlichkeit schimmert aus dem vierten Stück. Man fühlt den sich nach klassischer Reinheit und Klarheit sehnenden Phantasten. Unaussprechliche Sehnsucht tönt aus dem fließenden Mittelsatz. Das kapriziöse Talent lehnt sich in der fünften Phantasie gegen Überlieferung auf. Es schwelgt in Imitationen, wandelt aber damit auf Zukunftswegen, abseits von Magisterregeln. Ein beruhigender Mittelsatz führt nur eine ständige rhythmische Phrase ins Feld. Der Träumer meldet sich in der sechsten Phantasie. Wie auf mattem Goldgrund ist die Melodie gezeichnet. Emporschnellende Figuren tragen einmal schroffere Akzente in das Spiel. Ein kurzer Zwischensatz will Leben und Frische spenden; aber schwer und müde sinkt die Traummusik wieder herab und hüllt alles in ihren weiten Mantel. Jäh lehnt sich die siebente Phantasie gegen die Stimmungsseligkeit auf. Gehetzt, in einem kleinen Fugato angetrieben, stürmt

das aufgelöste Spiel dahin; erst zum Schluß darf es aufatmen. Noch einmal zeigt sich der ganze Kreisler in dem spielenden achten Stück. Alles ist in hüpfende Figuren aufgelöst, die von langhallenden tiefen Bässen gestützt werden; ein phantastisches Dämonengekreise, das verklingend in die Tiefe stürzt. Schumannsche Selbstbekenntnisse liegen in diesem wunderlichen Gemisch von Seelenvollem, Gespenstigem und Skurillem, das die Stimmung der Kreisleriana beherrscht. Welcher Phantasiebegabte und -gequälte sähe darin nicht sein eigenes Bild?

Auch die „Novelletten", op. 21, stehen mit Schumanns Kampfjahren im engsten Zusammenhang. Es sind Erlebnisse, die sich zu Klängen verdichteten. Formell nähern sie sich dem Charakter der Phantasiestücke. Lebensvolle Melodik von frischester Erfindung, manchmal scheinbar ein wenig von Mendelssohn beeinflußt, erfüllt sie. „Spasshaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges" wollte Schumann ja darin schildern. Ritterliches erzählt die erste Novellette. In kernigem Rhythmus erhebt sich die Melodie, trotzig und selbstbewußt, heftige Dissonanzen zerdrückend. Ein sehnsuchtsvoll singendes Trio zeigt, daß den Kühnen das Herz seiner Holden begleitet. In einem Mittelsatz umarmen sich die Stimmen hingebungsvoll wie die Gedanken. Noch einmal taucht die weibliche zarte Melodie auf, dann aber nimmt das Kämpferische und Harte alles Denken ein. Die zweite Novellette ist eine Plaudergeschichte. Unablässig rollen die Figuren, die mit sehnsüchtig drängender Chromatik beschwert sind und von Sequenzen auf und ab getragen werden. Ein seelenvolles Intermezzo breitet sich dazwischen aus und führt geradeswegs ins Elysium mit seiner verschlungenen Melodik. Das dritte Stück ist eine munter erzählte Schnurre, die mit ihrem humorvoll tappenden Rhythmus Heiterkeit erweckt. Aber ein wilder Mittelsatz schleudert leidenschaftlich synkopierte Akzente in das frohe Farbenspiel. Die vierte Novellette — eine graziöse Ballszene. Gedämpft dringt die Walzermusik in den matterhellten Vorraum, bisweilen lauter aufjauchzend und dann wieder verhallend. Hier ringt sich ein heißes, glühendes Liebesgeständnis von den Lippen, stockend gegeben, zaghaft beantwortet und dann schließlich in ein Meer von Seligkeit mündend. Dringender klingt die Ballmusik zu den beiden;

sie müssen ihr folgen, und in wildem Begehren mischen sie sich taumelnd in die Reihen. Das war erst ein Vorspiel. Eine große Festszene entfaltet sich in der fünften Novellette. Eine schwungvolle Polonäse von faszinierendem Elan hat den Vorrang. Weiche Sextenketten drängen sich beschwichtigend dazwischen. Aber das strahlende Thema strömt bald wieder durch. Ein kurzer Zwischensatz mit einer eigentümlich schwebenden, zwischen drei Tönen wechselnden Melodie, die an der Dominante hängt, wird auch wieder von dem pochenden Polonäsenrhythmus überwunden. Sehr lebhaft wird das Spiel jetzt in einem heftig stürmenden g-moll-Teil, der stark genug ist, die Polonäse kurze Zeit aus ihrer Bahn zu reißen, dann aber doch die Reprise nicht mehr aufhalten kann. Sie verklingt mit der schwebenden Dominantenmelodie, an der der Rhythmus am Baß noch ohnmächtig zerrt. Die sechste Novellette hat einen stark burschikosen Anstrich; ein Rundgang fröhlicher Gesellen, die allerlei Volkstümliches, Humorvolles und Kriegerisches singen. Von einer künstlichen Verarbeitung der Motive hat Schumann hier Abstand genommen. Scherzoform zeigt die siebente Novellette mit einem springenden und stark von Synkopen durchsetzten Hauptteil und dem gesangvoll schwebenden, ein wenig sentimentalen Trio. Den Schlußstein setzt das achte Stück. Sehr lebhaft beginnt es; erregt und unruhig gleitet die Melodie bald in die Oberstimme, bald in den Baß oder in die Mitte. Das erste Trio geht noch energischer vor mit seinen blitzenden, scharfen, marschmäßigen Rhythmen. Wie früher bricht sich die Hauptmelodie Bahn. Da schmettert das zweite Trio seine lustigen Jagdfanfaren heraus. Aber bald hängen sich schwere Bässe daran, und nach mählichem Verebben erklingt die „Stimme aus der Ferne", eine unsagbar rührende Melodie, die darauf in der „Fortsetzung" zum Lied ausgesponnen wird. Leise erheben sich noch einmal die Fanfaren, bis sie von gedehnten Adagiotakten verhüllt werden. Als „Fortsetzung und Schluß" erscheint nun ein selbständiges, breit ausgeführtes Scherzo von prickelnder Behendigkeit, das in seiner Mitte noch einmal die Stimme aus der Ferne ertönen und süße Erinnerungen wachrufen läßt.

Eine andere Welt offenbart sich in den „Kinderszenen", op. 15. Waren die Klavierstücke bisher vorwiegend von dem virtuos gestaltenden, technische Probleme nicht scheuenden und sieghaft über-

windenden Schumann diktiert, wenn auch nur zu dem Zweck, musikalische Poesie zu geben, so ließ nun der Tondichter alle klavieristische Bravour abseits liegen, um in reinster poetischer Verklärung das Rührendste der menschlichen Erinnerung: das Kindesleben zu schildern. Er wurde ein anderer. „Ich selbst bin in meinen Kompositionen heiterer, weicher, melodischer geworden. Du wirst es wohl schon in den Kinderszenen gefunden haben," gestand er. Hier errang der Poet seinen größten, unsterblichen Triumph. Wundervoll sind die künstlerisch vornehme Linie der Melodik, die aparte Färbung der Harmonie und die rhythmische Vielfältigkeit mit dem volkstümlichen Charakter der Stücke in Einklang gebracht. „Von fremden Ländern und Völkern" erzählt eine zart gebogene und von leisen Triolen geschaukelte Melodie. Die „Curiose Geschichte" zeigt einen prägnanten, ungestümen Rhythmus, der nur zuweilen gefühlvollere Gedanken aufkommen läßt. „Hasche-Mann" tummelt sich in flinken Staccati auf und ab. Das „Bittende Kind" aber schmeichelt mit unter Tränen lächelnden Augen und unendlich rührend. Der Erfüllung harrend, bleibt die Septime am Schluß unaufgelöst hängen. „Glückes genug" herrscht nach der Gewährung. Jubelnd schwingt sich der melodische Strom auf. Eine „Wichtige Begebenheit" wird nun erzählt; vielleicht eine Riesen- oder Heldengeschichte, die großspurig und feurig das Gemüt begeistert. Dann kommt die Dämmerung und mit ihr die „Träumerei", die den grenzenlosen Seelenfrieden des wahrhaft Guten atmet, eine Träumerei, wie sie in der Musikgeschichte nur einmal zur Wirklichkeit werden konnte. „Am Kamin" lauschen nun alle den Erzählungen der Großmutter, die der kleine wilde „Ritter vom Steckenpferd" zwar noch nicht hören will. Aber dann wird er „Fast zu ernst". Seltsames tönt aus den fließenden Harmonien, die eine ätherische Melodie über sich hinausheben. Das „Fürchtenmachen" darf an solchem Abend natürlich nicht fehlen. Ganz leibhaftig türmen sich die Gespenster auf. Bald aber ist das „Kind im Einschlummern". Wogend bewegt sich das Getön in unendlich zarten und satten Harmonien; ja ein Motiv aus den Davidsbündlertänzen klingt in diesen Frieden hinein, dem nur noch der Dichter tiefbewegt seinen Segen zu spenden brauchte. So sah der deutscheste Musiker das Kindesleben. Er segnete es mit

seinem Werk, das die lichtvollste Verherrlichung der Welt des Unschuldigen und wahrhaft Schönen für alle Zeiten bedeutet.

Alten Formen wandte sich der schaffende Geist wieder in den „Vier Klavierstücken", op. 32, zu, die mit allen Finessen zeitgemäßer Melodie- und Harmoniebildung neues Leben im Überlieferten und durch Epigonenschwäche Erstarrten wecken sollten. Der Versuch gelang. Zwar fesselt an dem Scherzo wenig mehr als das rhythmische Motiv, das mannigfach kombiniert wird. In der Gigue aber wird der Geist Bachs heraufbeschworen. Sequenzen, Imitationen und Vorhalte sind seinem Stil angepaßt. Ein Neues jedoch lebt darin, eine eigene Note, die sich in diesem Gewand um so zauberhafter ausnimmt. Die Romanze verzichtet auf alles Archaisierende; sie will nur ein schönes, melodiegeschwelltes Vortragsstück sein. Das Wundersamste aber ist die Fughetta, die mit Bachscher Gründlichkeit und Unbeirrtheit harmonisches Neuland streift und von überwältigend klarer Formung ist, wie ein kostbares altes Gefäß, das wir entzückt von allen Seiten betrachten und immer neue Schönheiten daran entdecken.

Die „Arabeske", op. 18, und das „Blumenstück", op. 19, gehören ihres vorwiegend sentimentalen Charakters wegen zusammen. Sie entstanden in Wien, und Schumann meinte selbst scherzhaft, er wollte sich damit in der Wiener Damenwelt beliebt machen. Das hätte ihm gelingen müssen; denn die schwärmerische Gefühlsseligkeit könnte keinen reineren, natürlich immer in vornehmem, künstlerischen Rahmen gehaltenen Ausdruck finden. Die Arabeske hat einen liedförmigen Hauptteil von zartem, durchsichtigem Gewebe, der mit zwei Minoreteilen alterniert, deren erster einen schwärmend sehnsüchtigen e-moll-Charakter zeigt, während der zweite sich energischer aufschwingt. Den Abschluß machen einige stimmungsvolle Takte gedehnter Melodik, denen die echt Schumannschen Vorhalte in der Oktave eine eigene Süße verleihen. Das Blumenstück ist ganz schwelgerisch im Ausgießen von Klangseligkeit. Es ist in weiche B-Tonarten gebettet und macht mit den sentimentalen wiederholenden Umschreibungen derselben Gedanken einen zerfließenden Eindruck. Wie in Mondlicht sind die Kantilenen gebadet, und die Harmonik berücksichtigt die matten Farben. Die

fünf Teile drücken mit ihren Varianten alle dieselbe Stimmung weichherziger Schwärmerei aus.

Höhere Ziele werden in der „Humoreske", op. 20, aufgestellt. Wer mit Schumann unter Humor die „glückliche Verschmelzung von Schwärmerei und Witz" versteht, wer Jean Paul liebt, der wird dies Werk für echt und golden und einzig gelungen ansehen. Es lebt der wahre deutsche Humor darin, der Ausdruck des tiefsten gemütvollen Empfindens ist. So ist der Kantilene in dem Werk ein überraschend großer Raum zugewiesen. Einfach und gesangvoll beginnt es im zartesten B-dur, mit glitzernden harmonischen Feinheiten übersät. Ein sprudelnder $^2/_4$-Takt schließt sich an mit einer ganz eigenen trotzigen Periodenbildung und lachendem Rhythmus. Bunt wechseln jetzt die Bilder, ein fröhliches Gegeneinander des punktierten und Triolenrhythmus wird sattsam ausgekostet. Wie im Anfang taucht eine sinnende Regung auf. Aber schon geht es hastig weiter; innere Stimmen können vor dem Getriebe der flinken Figuren kaum zu Worte kommen. Immer heftiger jagt das Spiel vorwärts; scharf kämpfen die Baßrhythmen gegen das Laufwerk der Rechten, bis mit derben Akzenten ein burschikoser Gedanke die Führung ergreift. Auf Sequenzen eilt er zur Höhe; dann läßt das Spiel nach, und pochend sinkt das Motiv auf einem verminderten Septimenakkord in die Tiefe. Ein zögerndes, träumendes Akkordschwelgen, und der hastige Aufschwung setzt noch einmal ein. Wieder gewinnt eine gefühlsselige Melodie die Oberhand; sie wird weit ausgedehnt. Ein Intermezzo voller rollender Imitationen zwängt sich in ihre Entwicklung, die weiterhin immer freundlichere und festlichere Gefilde aufsucht. Ein sehr lebhafter Teil gedenkt dem Humor wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Es gelingt ihm noch nicht; aber nun gewinnt die Tragikomik Gestalt. Aufgeblasen schreitet sie gewichtig „mit einigem Pomp" daher. Ein lächerlich rührendes Bild. Jetzt kann der Beschluß gemacht werden, der das Sinnige des Ganzen mit verschiedenen Motiven in lichter Durchführung krönt und mit einigen kräftigen Akzenten unterstreicht.

Den dunklen, schmerzerfüllten Stunden verdankten die „Nachtstücke", op. 23, ihre Entstehung. „Leichenfantasie" sollte das Ganze heißen und „Trauerzug", „Kuriose Gesellschaft", „Nächtliches Gelage" und „Rundgesang mit Solostimmen" die einzelnen Teile. Alle

Dämonen der Romantik sind entfesselt. Hoffmannsche Gespensterraserei spukt darin. Dumpfes Getön, nächtliches unbekanntes Gebrause, gellende Geisterlustigkeit und grausige Gesichte treiben ihr unheimliches Wesen. Das erste Stück ist ein nächtlicher Trauermarsch; schmerzliches Stöhnen ringt sich aus dem Hauptthema auf, tränenerfüllte Sehnsucht lebt in dem ersten Mittelsatz, während im zweiten milde Tröstung in kirchlich-kanonischer Form laut werden will. Aber das untröstlich aufseufzende Anfangsthema läßt sich nicht bannen. Skurille Gestalten führen im zweiten Stück ihren Reigen auf; trippelnd und klappernd eilen sie durcheinander, sammeln sich, um ein Lied zu singen, das aber nach einer Weile ins Stocken gerät. Das spukhaft geschäftige Treiben beginnt von neuem. Noch einmal will man es mit dem Lied versuchen; aber ein allgemeines Hasten drängt zum Schluß. Lebhaft geht es auch im dritten Stück zu, einem tollen Geistergelage. Aufjauchzend stößt man mit Totenschädeln an; unbändig tanzt und singt man eine gedehnte Melodie, die von kühnen harmonischen Ausfällen umwogt wird. Wieder klappern Schädel und Gebeine und finden sich dann in einem hüpfenden Tänzchen, das jedoch bald von der Anfangsmusik verdrängt wird. Sie braust noch einmal auf und klingt in leisen Figurationen aus. Unter einem heftigen Schlag stürzt alles zusammen. Ein Rundgesang mit Solostimmen sollte das letzte Stück sein. Auf breiten Arpeggien schwebt eine einfache Melodie, die die Ballade von der Seligkeit der Nacht singt. In freier kanonischer Weise vereinigen sich die Stimmen im Mittelsatz, bis die Anfangsmelodie wieder vordringt und zum trostreichen Abschluß führt. Schuberts und Beethovens Geist leuchtet sichtbar aus dem „Faschingsschwank aus Wien", op. 26. Wiens leichte Luft gab den Melodien Flügel. Hinreißende Lebensfrische und lachender, intensiver Klangzauber trägt das Werk, das vorwiegend auf tänzerischen Rhythmen fußt. Übermütig braust das Spiel im ersten Allegro auf. Die stampfenden Takte offenbaren einen energischen, freudigen Charakter. Als quasi Trios treten ein schmeichlerisch einladender Teil, eine mit Synkopen belastete weiche Es-dur-Episode, eine schwärmerisch-sentimentale Damenhuldigung in g-moll, ein Jubelstück mit hartnäckig punktiertem Rhythmus und einem witzig verdrehten Fragment aus der damals in Wien verbotenen Marseillaise

und ein luftiges Akkordwerfen, das in Synkopen endet, dazwischen; eine bunte Coda drückt das Schlußsiegel darauf. Das zweite Stück ist eine zerfließend innige Romanze in g-moll mit einem kurz aufschimmernden Dur-Zwischensatz. Ausgelassene Lustigkeit trällert in dem Scherzino, das mit seinen unzweideutig volkstümlichen Rhythmen und derb spaßhaften Melodien Wiener Volksgeist ausströmt. Ein energisches Intermezzo bringt dramatisch leidenschaftliche Akzente in das sorglose Faschingsbild. Schneidende Dissonanzen dürsten nach Auflösung, und die stürmisch rollende Begleitung bahnt einer scharf ausgeprägten düsteren Mollmelodik den Weg. Das Finale läßt noch einmal einen Blick in die Farbenfreude Wiener Faschingslust zu. Leichte Melodien werden aus dem unbändigen Gewoge der Begleitungsfiguren geschöpft; sie wechseln in Rondoweise ab. Ein Zwischenteil, der Molltrübung heraufbeschwört, läßt sein zackiges Motiv immer vom Diskant in den Baß und zurückspringen. Eine Coda führt steigernd zu hellen B-dur-Fanfaren, die den Faschingsschwank froh beschließen.

Als Stimmungsbilder ohne gegebene Anhaltspunkte zeigen sich die „Drei Romanzen", op. 28. Sie offenbaren die Durchsichtigkeit und volltönende Polyphonie des Schumannschen Klaviersatzes in absichtsloser Gestaltung. Die erste ist ein schwungvolles feuriges b-moll-Stück, das (auch in dem schön gewölbten Zwischensatz) das Vorbild Mendelssohns verrät. Die zweite Romanze vermag den Zauber ihrer Innigkeit nur in der dreisystemigen Schreibweise zu enthüllen. Das unnachahmlich Schwebende der Cellokantilene und die zarte Linie der Diskantmelodie lassen einen märchenhaften Zwiegesang entstehen, der sich zu imitatorischem Aufschwung steigert. Die dritte Romanze bevorzugt kräftigere Farben. Sehr markiert erhebt sich der schroffe Rhythmus des Hauptteils, der von einem bewegteren, freundlichen Erguß unterbrochen wird. Zwei Intermezzi bringen neue Nuancen in das Spiel. Das erste jagt mit seiner atemlos haschenden, imitierenden Stimmführung schnell vorüber, während das zweite seinen sentimentalen Neigungen in hemmenden Synkopen nachgeht.

Die große Klavierepoche in Schumanns Schaffen war 1840 beendet. Das Lied, die Kammermusik und die Symphonik traten vorherrschend in seinen Gesichtskreis. Das Lied namentlich beeinflußte

seinen Kompositionsstil; die melodische Linie wurde einfacher, die Form noch prägnanter und die Harmonik durch jene ineinander überfließenden Akkordkombinationen bereichert, die die wortdichterische Vorlage erweckt hatte. Bemerkenswert vor allem ist, daß Schumann, als er acht Jahre später wieder das Klavier mit Werken bedachte, die große Form, die ja noch vor 1840 (neben den bereits erwähnten) die Sonaten und das Konzert gezeitigt hatte, ganz beiseite ließ. Für die großen Gedanken nahm er nun andere Ausdrucksmittel in Anspruch. Die Tasten blieben dem poetischen Einfall, dem Genre- und Phantasiestück überlassen.

Ein Rückblick hat die Bagatellen zu streifen, die Schumann in den „Bunten Blättern", op. 99, und den „Albumblättern", op. 124, vereinigte. Die Entstehungszeiten der einzelnen Stücke umfassen die Spanne vom Anfang der dreißiger bis zum Ende der vierziger Jahre. Es sind kleine Späne, die bei der Arbeit am Großen abfielen. Die Dilettanten haben sie in ihr Herz geschlossen, denn in ihnen kann auch der technisch weniger Geschulte schwelgen, ohne auf unüberwindliche Hindernisse zu stoßen. Die Mendelssohnsche Innigkeit des ersten und die Hörnerfreude des dritten Stückleins der Bunten Blätter wird ebenso dauernd die Klavierbeflissenen bezaubern, wie die erregte Geläufigkeit des zweiten der hier angegliederten Albumblätter, die ASCH träumende schmerzliche Anmut des dritten, die tändelnde Geschwätzigkeit der „Novellette", die herbe Mollenergie des „Präludiums" oder die wundersam leuchtende Gefühlstiefe der „Abendmusik". Auch aus den Albumblättern, op. 124, hat sich manches in den eisernen Hausmusikbestand der Ewigkeit hineingerettet, so das ergreifende „Leidesahnung", der schwungvolle „Walzer" (Nr. 4), das kindliche, fromme „Wiegenlied", das hoffnungslos dahindämmernde „Leid ohne Ende", das zartgegliederte „Impromptu", die fieberhaft drängende „Vision" und die Es-dur-Seligkeit des „Schlummerliedes", mit dem leisen Schatten seines Molltrios. Hier dürfen auch die nachgelassenen Klavierwerke angereiht werden, deren Veröffentlichung Schumann selbst unterließ. „Scherzo und Presto passionato", die wahrscheinlich 1835 komponiert wurden, fesseln nur noch den Historiker. Die Wildheit des sturmerregten Scherzos wird gedämpft durch die sentimentalische und ein wenig Alltäglichkeit

atmende Cellokantilene des Trios. Das Presto ist von virtuosem Drang beseelt; musikalisch bedeutet es keinen Gipfel. Die sorgsame Arbeit kann den empfindbaren Mangel an Inspiration, die manchmal italienisierende Neigungen zeigt, nicht verdecken. Zu den nachgelassenen Werken zählt auch der Kanon „An Alexis", ein harmlos liebes Stückchen.

Die Klavierfreude trug erst 1848 wieder reichere Früchte, als Schumann das „Album für die Jugend", op. 68, schrieb. Er mochte sich dabei seiner eigenen Jugendzeit erinnern, da er unter Kuntschs Anleitung sich an den damals üblichen „Handstücken" ergötzte. Nun wollte er von der sicheren Warte des Meisters aus das Sinnen und Trachten der Kindesseele verklären und munteres, sinniges, poesieerfülltes Spielwerk für sie schaffen. Da mußte die Liedform alles hergeben, was sie an Wandlungsfähigkeit besaß. Die technischen Anforderungen wurden auf ein geringes Maß gestellt, und die Genialität des Tondichters allein war es, die ihn mit den kleinsten und einfachsten Ausdrucksmitteln Unsterbliches ersinnen ließ. Wundervoll ist die Technik kindlichem Begreifen und Können angepaßt. Da ist der straffe „Soldatenmarsch", der so stark an das Scherzo aus Beethovens Frühlingssonate erinnert, der „Wilde Reiter" und der „Fröhliche Landmann" mit seiner unvergeßlichen Melodie, das innig jubelnde „Mai, lieber Mai", der rührende „Erste Verlust", das herbe und ungestüme „Reiterstück", die selige „Erinnerung", das tief aufwühlende Adagio in F-dur und die schwermütigen „Winterszeiten". Was Schumannsche Melodiebeseelung erreichen konnte, ist hier zu bewundern. Man fühlt das intensive Auskosten jeder motivischen Regung in der Musik, die restlose Kongruenz des Tons und poetischen Gedankens. Die rhythmische und harmonische Gliederung der einzelnen Stücke ist von unendlicher Zartheit und Differenzierung. So ergibt das Album für die Jugend musikalische Lyrik ohne Worte in höchster Vollendung.

Das Streben nach denkbar möglichster Vereinfachung der Mittel leuchtet auch aus den „Waldszenen", op. 82, die sich in etwas erhöhter Schwierigkeit auf dem Jugendalbum aufbauen. Auch hier ist der poetische Ausdruck in seiner nacktesten Verkörperung alles. Der Zauber der Waldromantik Eichendorffs lebt in jeder Note. Verträumter Hörnerklang empfängt uns beim „Eintritt"; wie ein Echo

ferner Jagd tönt es, während uns tiefer Friede umgibt. „Jäger auf der Lauer" führt schärfere Akzente ins Treffen; wild pocht die Erregung in sausenden Triolenfiguren, und heftige Schläge spannen die Aufmerksamkeit auf das äußerste an. Am Weg blühen „Einsame Blumen". Eine seltene Farbenkunst zeichnete hier mit ein paar Strichen, einer rührend schlichten Melodie und der primitivsten akkordlichen Untermalung, eine Naturskizze, die Schwindsche Waldwinkel vor uns erstehen läßt. Unheimlich realistisch erscheint die „Verrufene Stelle", deren erschreckende Poesie in dem als Motto vorangestellten Vers Hebbels düster aufsteigt und in dem seltsam verschlungenen Tongebilde Schumanns doch noch einen versöhnlichen Schimmer erhält. Sonnenschein liegt über der „Freundlichen Landschaft", die sich in hellstes B-dur-Gewoge gekleidet hat. Allerlei Abenteuerliches geht in der „Herberge" vor; eine bunte Reihe von Motiven charakterisiert die Fülle des dort Erlebten und wie sich schließlich alles nach Rast und Ruhe sehnt. Tief im verborgensten Waldesdunkel aber läßt der „Vogel als Prophet" seine rätselhafte Stimme ertönen. Naturlaute leben in den Klängen, die sich schmerzlich erheben und wieder fallen und inmitten zur Ballade von einem verwunschenen Menschenpaar steigern, das Erlösung suchte. Der Poet Schumann feierte damit seinen größten Triumph. Lebensfrische pulst durch die Es-dur-Fanfaren des „Jagdlieds", während im „Abschied" noch einmal aller Waldzauber auflebt und das Herz mit Sehnsucht erfüllt.

Urwüchsige Kraft herrscht dagegen in den „Vier Märschen", op. 76, die in ihrer packenden Wucht die Erregung des Dresdener Revolutionsfiebers spiegeln. Keine „alten Dessauer" sollten es sein, sondern eher rotleuchtende Barrikadenmärsche. Ihre sorgsame künstlerische Haltung bewahrte sie von vornherein vor grober Volkstümlichkeit. Es war die Revolution, wie sie sich im Klavierzimmer des Tondichters austobte. Schwung beseelt sie und eine fortreißende Beredsamkeit, wie sie von Schumann selten erreicht wurden. Der erste ein Es-dur-Aufruf an das Volk mit jäh aufspringender Thematik, scharfen rhythmischen Reibungen, großer überredender Geste in der Melodik, die sich namentlich im Trio zu feuriger Linie erhebt. Der zweite, in g-moll, zeigt jene bewußt scharfe Akzentuierung und Bekräftigung in der Melodie, die in ihrer

Oktavenfülle etwas unwiderstehlich Sieghaftes hat; weichere Empfindungen läßt das Trio aufkommen. Der dritte Marsch ist eine von buntem Leben erfüllte Lagerszene. Mit kräftigen Farben ist hier alles gezeichnet; die Profile der scharf rhythmisierten Themen heben sich von der Lagerfeuer-Triolenepisode des Trios markant ab. Von krönender Gewalt ist der vierte Marsch, der mit seiner orchestralen Vollgriffigkeit Siegesgewißheit zum Ausdruck bringt. Die Klangfarben verdichten sich im Trio zu wundervoll satten Holzbläserwirkungen.

Noch einmal griff der Tondichter zur Form der „Phantasiestücke"; op. 111 war das Ergebnis, drei kurze Stimmungsbilder, die seine Meisterhand selbstsicher gestaltete. Die poetischen Überschriften wie bei op. 12 fehlen. Das erste ist von erregter c-moll-Leidenschaft angefeuert und schwelgt in heißblütiger Melodik. Das zweite ein zartempfundenes As-dur-Lied ohne Worte. Der Mittelsatz zerrt mit seinen Triolen an der stillen Beschaulichkeit des Stückes; aber der friedvolle Gesang kehrt wieder. Männlich-stolz erhebt sich das dritte Stück. Entschlußfreude liegt in dem markierten Rhythmus, leichte Überredung in den feinsinnigen Melismen des Zwischensatzes.

Am Ende der Schaffenszeit aber wurden aus dem Schoß banger, unheilverkündender Nächte die „Gesänge in der Frühe", op. 133, geboren. Die neue Zeit hatte schon ahnungsvoll in der Person des jungen Johannes Brahms den Weg des rastlosen Tondichters gestreift. Nun horchte er in sich hinein, begierig auf den neuen Tatendrang und Kraftaufschwung. Aber ein leiser Schatten lag über seinen Morgenstunden und fiel auch wie leichter Reif auf die Gesänge in der Frühe. Es ist der Reif der Entsagung, der nicht mehr sonnensehnsüchtig jubeln kann, sondern der die Tränen der Nacht heimlich trocknen muß und mit Fassung das ewige Licht begrüßt. Mit schwerlastenden Akkorden und fremdartig hängenden Harmonien ringt sich im ersten Stück die Seele von der Dunkelheit los. Bedächtig schreitet sie vorwärts mit ihrem bedeutungstiefen melodischen Auftaktmotiv. Es dämmert. Lebendiger regt sich das Motiv schon im zweiten Gesang, wo es von Triolenschleiern umsponnen ist, sich allmählich zu freudigerer Stimmung emporhebt, dann

aber wieder in leichte Traumgefilde zurückkehrt. Zum Fanfarenhymnus, der Phöbus jubelnd grüßt, wird der dritte Gesang. Das schmetternde Hörnermotiv zieht sich in sonniger Steigerung durch das ganze Stück. Ein glückbeseeltes Morgenlied schwingt sich im vierten Stück auf. Wogende Figuren tragen die innige Melodie, die so zärtlich gefügt ist. Ein frommer Gesang ist der letzte. Die Sonne hat den Tag gebracht. Tiefe Befriedigung liegt in der einfachen melodischen Linie, die bald von behenden Figurationen umspielt wird und mit Glockenklang verhallt.

Bis zu seinem op. 50 komponierte Schumann am Klavier. Es ist begreiflich, daß seine Phantasie da meist nur erdachte, was zwei Hände auf den Tasten greifen konnten. Vierhändiges gestaltete sich einzig in dem Andante mit Variationen, op. 46. Jetzt ward es anders. Er verstand mit dem Klangapparat freier zu schalten und wollte vor allem auch seine Form des Phantasiestücks für das Vierhändige, das nur Schubert vor ihm nachdrücklich kultiviert hatte, nutzbar machen. So entstanden in seiner letzten Schaffensperiode vier Werke dieser Gattung, die „Bilder aus dem Osten", op. 66, „Zwölf vierhändige Klavierstücke", op. 85, die „Ballszenen", op. 109, und der „Kinderball", op. 130. Eine poetische Anregung, die Lektüre von Rückerts Makamen, rief die „Bilder aus dem Osten" hervor. Ihr Reiz liegt in der Vereinigung von Schumanns nie zu verleugnender persönlicher Note in der Melodik und dem Streben, den Stücken einen Hauch exotischen Kolorits aufzudrücken. B-Tonarten geben dem Ganzen eine weiche Märchenstimmung. Das erste Stück wird von einem eilenden Pralltrillermotiv gelenkt, dem die tappende Begleitung einen orientalischen Charakter verleiht. Ein gedehnter Mittelsatz, der seine Nachbarschaft mit den „Waldszenen" nicht verbergen kann, bringt Ruhe in das Treiben. Eine reizvolle lyrische Mondschein-Episode malt das zweite Stück, das mit seinen nachahmenden Stimmen wie ein zärtlicher Zwiegesang anmutet. Ein Chor im Volkston spiegelt sich im dritten Stück. Schmucklos sind die Melodien und Rhythmen; nur in der harmonischen Beleuchtung liegt der Reiz. Ein schwärmendes Liebeslied ist das vierte; rührend fleht die leichtgebogene b-moll-Melodie um Erhörung, und wie Gewährung schimmert am Schluß verheißungsvolles Dur durch. Das fünfte kann als lebens-

frische Volksszene gelten. Kräftige, pausbäckige Rhythmen bringen eine entschlossene Stimmung auf, die durch einen frohen Mittelsatz noch gehoben wird. „Reuig, andächtig" erhebt das letzte Stück seine Stimme. Die Weisheit und Resignation des altgewordenen Schalks Abu Seid spricht daraus. Trüb schattet b-moll jetzt auf die ernsten Melodien. Zur früheren Leidenschaft schwingt sich das Herz noch einmal auf; mächtig tönt das Lied. Doch dann kommt dem Alten die Erinnerung an Jugend und Liebe; wie ein Traum taucht die sehnsüchtige Melodie des vierten Stücks noch einmal auf, und langsam verklingt das Spiel, in das milde Licht von B-dur gehüllt.

Seiner Liebe zur Jugend gab Schumann in den „Zwölf vierhändigen Klavierstücken für kleine und große Kinder", op. 85, Ausdruck. Sie sind ohne Ausnahme auf die einfache Liedform gestellt. Mit feinem Stift sind die Melodien gezeichnet; immer ist die Schumannsche Prägung zu erkennen. Morgenfrisch leuchtet der kleine „Geburtstagsmarsch". Originelle Dudelsackmusik zeigt der „Bärentanz" mit seinen brummenden Baßquinten und den sanft geflöteten Melodien. Innig haucht die „Gartenmelodie" ihr seelenvoll schmelzendes Lied hin. Der „Kroatenmarsch" packt durch seinen markanten Rhythmus und die eigentümlichen Biegungen der Melodie. Mit Glitzern und Spritzen plätschert der „Springbrunnen", geheimnisvoll raunt das „Gespenstermärchen", bis das „Abendlied" tiefen Frieden um sich verbreitet. Den Tanzformen wandte sich der Tondichter mit seinen beiden letzten vierhändigen Werken wieder zu. Die „Ballszenen" haben einen virtuoseren Anstrich als der „Kinderball". Aber beiden ist die Klarheit der Form und die ungesuchte Melodienfreude gemeinsam. Walzer, Polonäsen, Ecossaisen, Mazurken sind in ein künstlerisch vornehmes Gewand gekleidet und bilden Stützpunkte gediegener Hausmusik.

Dreimal griff Schumann zur Sonatenform, um der Überfülle der Gedanken Herr zu werden. Es war der Davidsbündler, der im letzten Beethoven schwelgte und nun eine Übertragung des großen klassischen Prinzips ins Romantische vollziehen wollte. Beethoven, dem die Klaviersonate die Form intimster Verkündung und Aussprache war und der ihr die ewigen Evangelien geschrieben hat, hat auch ihre Ausdrucksgebiete bis in die fernsten Weiten

bebaut. Die Romantiker fanden nicht mehr viel bedeutungsreiches Neuland zu entdecken und ihren Ideen nutzbar zu machen. Schumann hatte das romantische Ideal, den phantastischen Überschwang und die poetische Miniatur in eigene kleine Formen gepreßt. Beim Streben, seine neuen persönlichen Erkenntnisse auch auf das Große anzuwenden, durfte er nicht an der Sonatenform vorübergehen. Sie zeitgemäß auszugestalten, zu einem ihre objektive Haltung verlassenden Dokument der Romantik zu erheben, mußte sein Ehrgeiz sein. Es wurde ihm nicht leicht. Seine am Aphorismus hängende Arbeitsweise bedurfte gewaltsamer Konzentrierung, um den großen Bogen spannen zu können. Bei seinem Drang zum Höchsten und zur Vollendung konnte er sich nicht mit einer schwachen schematischen Kopie begnügen. Dazu kam der Übereifer seiner Phantastik, das Leid um Clara, die wahnwitzige Kleinlichkeit der ihn umdrängenden Welt. Zwei Jahre brauchte er, um die beiden Sonaten in fis-moll und g-moll auf das Papier zu bannen. Mit dem Erfolg, daß ihn spätere Biographen kurzsichtig des „schwülstigen, mitunter sogar unschönen Ausdrucks" beschuldigen konnten.

Was ist denn die fis-moll-Sonate? „Ein einziger Herzensschrei nach Dir!", ruft der glühende Tondichter seiner Clara zu. Ein Wort, das alle Bedenken einer sich zur musikalischen Sittenrichterin aufblähenden Generalbaßweisheit ersticken und nichtig machen muß. Schon der Titel „Pianoforte-Sonate, Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius" konnte es den Philistern sagen, daß hier nicht einer ihresgleichen regeltreu und bieder am Werk gewesen war. Eine poetische Leidenschaft streckte ihnen schon auf dem Titelblatt drohend die geballte Faust entgegen. Wieviel mehr noch in den ungemessenen Klangseligkeiten der Noten. Feierlich rauscht die Einleitung daher. Schwärmerische Leidenschaft lebt in den beiden Themen, die sie auf wogenden Triolen vorüberziehen läßt und die später noch zu weiterer Bedeutung erhoben werden. Fis-moll bleibt bestehen. Ein behendes Baßmotiv, das zwischen der Dominante und ihrer Quinte pendelt, eröffnet den ersten Satz. Das Hauptthema trägt in seinem Kernmotiv eine eigene Hast zur Schau, die noch durch Imitationen im Baß unruhig verstärkt wird. Noch erscheint es legato; aber schon bei der Wiederholung offenbart es staccato seinen prickelnden erregten Charakter. Es ist von

wundervoller Wandlungsfähigkeit und leitet wie von selbst zu den überraschendsten harmonischen Schönheiten und modulatorischen Kombinationen. Eine aufgeregte es-moll-Episode ist schnell überwunden, und das Hauptthema kann nun auf reizvoll gebogenen Umwegen nach A-dur zum Seitenthema führen, das mit seiner innig aufstrebenden und rhythmisch einfachen Linie einen beruhigenden Gegensatz in das Spiel bringt. Die Exposition ist beendet. Die Durchführung wird vom Hauptthema bestritten; auf den Kampf zweier Prinzipien, des Haupt- und Seitenthemas, läßt es Schumann hier nicht ankommen. Die beiden Einführungstakte des Satzes spielen im Baß eine bedeutsame thematische Rolle. Das Spiel wird von fis- nach f-moll getrieben, und hier bringt der Baß aufbrausend den Rhythmus der langsamen Einleitung. In gis-moll setzt eine Wiederholung der Durchführung ein, bis nach einem heftigen Aufschäumen das Hauptthema in fis-moll die Reprise einleitet. Sie vollzieht sich in freier Form, ebnet dem Seitenthema jetzt den Weg nach der Haupttonart und läßt den Satz mit dem vorwitzigen Baßmotiv ausklingen. Eine Aria dringt mit weicher, traumbefangener Eusebius-Lyrik zu Herzen. In zarten Biegungen erhebt sich die sehnsüchtige Melodie und erlebt einen hinreißenden Auftrieb in dem zweiten Thema der langsamen Einleitung. Ein kurzer Mittelsatz ist von getragener, schmelzender Cellomelodik bis an den Rand gefüllt. Man ahnt, auch ohne es zu wissen, daß all diese Melodik einmal in einem Lied Schumanns durch Worte beseelt war. Ein sprühend lebendiges Scherzo folgt, von einem jagenden punktierten Rhythmus kraftvoll und naturwüchsig beschwingt. Das Trio ruht auf einer feinziselierten schmiegsamen Melodie der Mittelstimme, unter der glockenähnliche Bässe leise hallen. Der Wiederholung des Hauptteils schließt sich ein Intermezzo im pompös-burlesken und parodistisch-ironischen Polonäsenrhythmus an. Ein witziges Rezitativ flackert in komischer Erregung unruhig hin und her; „quasi Oboe" kichert's auf und rafft sich dann mit ernster Miene zusammen, um das Scherzo noch einmal erklingen zu lassen. Ein breites Finale in Rondoform läßt allen Übermut und alle Seligkeit der Davidsbündler aufflackern. Das bunte Farbenspiel der Themen führt durch alle phantastischen Stimmungen. Gebieterisch erklingt das breit ausladende, zwischen fis-moll und A-dur schwankende

Hauptthema, das in seiner drängenden Achtelbewegung sogleich eine erregte Spannung heraufbeschwört. Ein markantes rhythmisches Motiv leitet nach Es-dur; zarte Melismen spannen ihre Flügel aus. Eine innige Melodie will sich erheben, wird wieder verdrängt, und das Hauptthema kann sich noch einmal zeigen. Dann schwenkt der markante Rhythmus nach A-dur und läßt nun das bereits angedeutete Seitenthema zu Wort kommen. In flimmernder Fülle steigert sich das Klingen, borgt hier und da Motivisches, um es virtuos zu umspielen, bis eine weltfremd innige Episode einen Einschnitt bringt, der wieder zum Hauptthema zurücklenkt. Das Spiel wiederholt sich; immer neue Lichter und Sterne flammen auf. Unerschöpflicher Reichtum ergießt sich aus dem Musikstrom, der in eine machtvoll stürmende Coda mündet. Florestan und Eusebius haben Lust und Leid ihrer heißen Liebe verkündet.

Trug die fis-moll-Sonate einen einzigartig überwiegenden Phantasiecharakter zur Schau, so nähert sich die g-moll-Sonate, op. 22, mehr dem konzertanten klassischen Stil. Schon im äußeren Umfang ist sie bescheidener. Die Form ist durchsichtiger und schärfer profiliert. Ohne Übertreibungen offenbart sie das Bekenntnis einer stilvoll geadelten Romantik. Ins Uferlose schwelgte die Weitgriffigkeit ihrer Schwester in fis-moll. Sie aber zeigt eine überraschende Konzentrierung auch im rein Technischen. Trotzdem ist ihr Ideenschwung, ihr triebhafter Höhenflug nicht geringer. Heftig stellt sie den g-moll-Dreiklang als Symbol hin. Er wird in eine Begleitungsfigur aufgelöst, und darüber breitet sich das leidenschaftlich melancholische Hauptthema aus. Imitationen stützen es; zu kraftvollem Akkordaufschwung leben die Figuren auf, und in B-dur setzt das synkopierte Seitenthema mit seiner sehnsuchtgeschwellten Melodik ein. Der Rhythmus des Hauptthemas drängt sich dazwischen und leitet zur Durchführung, die nach klassischem Muster beide Themen gegeneinander ausspielt und in ihrer Vielseitigkeit offenbart. Die Reprise vollzieht sich darauf in den gegebenen Bahnen. Das Seitenthema tritt in G-dur ein. Eine aufbrausende Sechzehntelfigur jagt nach g-moll in eine kurze Coda zurück. Wie in der fis-moll-Sonate hat Schumann auch diesmal die Melodie eines seiner Jugendlieder zu einem zarten Andantino ausgebaut. Es ist ein friedvoller Ruhepunkt von seltsam ergreifender Innigkeit und Fülle.

Durch Figurationen wird das Thema in der Mitte in neue Klangfarben getaucht. Bravourös und scharf markiert sprudelt das Scherzo vorüber. In die denkbar prägnanteste Form sind die Gedanken gegossen. Drei Jahre später fand Schumann erst den endgültigen letzten Satz für das Werk. Jäh lodert die Glut der Leidenschaft in dem figurierten Hauptthema. Sehnsucht spricht aus den hingebungsvollen Regungen des Seitenthemas. In virtuos geschmückter Rondoform werden die Motive ausgebeutet, und eine quasi Cadenz sprüht noch einmal alle Erregung in stürmischem Aufschwung aus.

Die beiden Sonaten werden an Größe und Unerschrockenheit der Konzeption, an Kühnheit des melodischen und harmonischen Gefüges und an Schwierigkeit in der Ausführung übertroffen durch die Sonate in f-moll, die Schumann auf Wunsch des Verlegers zuerst „Concert sans orchestre", op. 14, nennen mußte. Die Widmung an Ignaz Moscheles rechtfertigt die brillante Aufmachung. Das Werk stellt sich als eine Verstärkung der phantastischen fis-moll-Sonate nach der bravourösen Seite hin dar. Die Form ist überschwenglich gedehnt und erweitert, und die Gedanken haben viel Beethovensches an sich. Eine hinreißende Schwungkraft und Leidenschaft zieht sich durch alle Sätze. Die Nachbarschaft mit der großen C-dur-Phantasie läßt auch dieses Werk als ein Stück Lebensbeichte, als ein Dokument seiner Seelenkämpfe um Clara erscheinen. Die wilde Düsterkeit der Tonart kam dem damals der Verzweiflung nahen Tondichter aus dem Herzen. Das schauerlich abwärtsschreitende Baßmotiv bereitet sogleich auf einen leidenschaftlichen Ausbruch des Hauptthemas vor. Wild rollen die Figuren über den zuckenden Bässen. Eine heftig markierte Melodie ringt sich los. Sie wird zerrissen, verkürzt, durch alle Stimmen geschleudert, bis beruhigend die klare Ebenmäßigkeit des Seitenthemas Schutz gewährt. Doch treibende Hast, unruhige Rhythmik zerrt das Spiel an sich und jagt es zu neuem Aufschwung, neuer Zartheit und neuem Ungestüm. Die Durchführung strotzt von Kontrasten, die der schroffen Gegensätzlichkeit der Motive entspringen. Die Reprise kann mit ihrer breit ausladenden Fülle nur den Eindruck der Wildheit und der ungebändigten elementaren Klangtriebe verstärken. Eine starke Hand hat den Schlußstrich gezeichnet. Von dämo-

nischer Bravour ist das Scherzo. Zackige Motive werden in geschicktem imitatorischen Aufbau zu mächtiger Wirkung erhoben. Das Trio zwar läßt auch der weitgebogenen melodischen Linie ihr Recht. Endlich spricht das Herz restlos und ungetrübt in den Quasi Variationi über ein melancholisches Andantino von Clara Wieck. Hier ist die Virtuosität verbannt; nur die zärtliche Umschmeichelung und Liebkosung der Melodie durch feingezogene Arabesken hat Wert für den Liebenden. Schmerzlich-süß ist das Scheiden; neunmal drücken die Finger den f-moll-Akkord in die Tasten. Doch der Alfreskostil des Werkes lebt im Finale prestissimo possibile wieder auf. Eine atemversetzende Jagd nach dem Glück, haschende Stimmen, abgerissene Motivfetzen, dann und wann das Aufblitzen einer helleren melodischen Phrase, immer wilder und aufwühlender, bis die Schlußakkorde Halt gebieten.

Mit diesen drei Sonaten hatte Schumann gegeben, was er in der Form zu sagen hatte, poetische Verklärung der Phantastik, Leidenschaft und Melancholie. Ein Jüngling hatte die Themen und Akkorde gefügt. Wir wissen, wie der Überschwang ihn beseelte. Nun hatte er die klassische Form zum Ausdrucksmittel seiner Zeit gemacht, hatte die Poesie der Dämmerung und Morgenröte, der Hingebung und Maßlosigkeit im großen Stil musikalisch manifestiert. Er durfte seine Kraft jetzt anderen Zielen widmen. Nur einmal noch griff er auf die Klaviersonate in ihrer bescheidensten mozartischen Form zurück, als er 1853 die drei „Sonaten für die Jugend", op. 118, schrieb. Sie sind von einfachster, schmuckloser Haltung, in der Melodik ganz im Stil des Jugendalbums und der Kinderszenen, dem naiv empfänglichen Gemüt angepaßt, in der Spielweise von meisterhafter Kongruenz zwischen Ausdruck und Technik, und ebenso reizvoll in ihren programmatischen Schlußsätzen, wie in den schmucken Hauptsätzen und stimmungsvollen Andantes.

Der Kreis der Schumannschen Klaviermusik wird durch die Werke geschlossen, die das Tasteninstrument mit dem Orchester vereinten. Der Ehrgeiz seiner Künstlerschaft konnte vor dem Klavierkonzert nicht haltmachen. Schon den Jüngling hatte der Drang nach virtuoser Höhenentwicklung und Breitenform zu Versuchen getrieben, die aber als Stückwerk nur zu Skizzen gediehen. Der

Meister erst durfte sich mit vollem Recht an die Bewältigung der großen Aufgaben machen. Heftig war seine Abneigung gegen die stereotype dreisätzige Form, die zu seiner Zeit Mendelssohn und Chopin hervorragend kultivierten. Ihm schwebte etwas Anderes, Neues vor, das seinem romantischen Ideal entsprechen sollte. Zwar Virtuosenmusik zu leichter Publikumswerbung konnte es niemals sein. Vielmehr eine poetische Fortsetzung der Beethovenschen Art des symphonischen Konzerts. Und so entstand 1839 die „Phantasie" für Klavier und Orchester, eben der erste Satz des a-moll-Konzerts, op. 54. Nicht zum wenigsten auf Claras Drängen. Der Weigerung der Verleger, dieses „Allegro affetuoso" zu drucken, haben wir es zu danken, daß Schumann sechs Jahre später die beiden Schlußsätze dazu schrieb. Entschiedener als Beethoven und Chopin stellte sich Schumann auch in dem Klavierkonzert in den Dienst einer romantischen poetischen Idee, die frei von allem bravourösen Schmuckwerk einzig Ausdruck des innersten Empfindens wurde. Die Gelegenheit, zu glänzen, wurde dem Spieler genommen. Die Form des symphonischen Konzerts wurde ein für allemal festgestellt. Drei ebenso energische wie kühne Einleitungstakte des Klaviers bereiten den Eintritt des Hauptthemas im Orchester vor. Weiche Bläser nur konnten die seelenvolle Innigkeit der Melodie offenbaren. Bedeutungsschwer prägen sich die rhythmischen Motive der ersten beiden Takte, die die thematischen Keimzellen des Werkes sind, ein. Ausdrucksvoll wiederholt das Klavier das Thema und führt die schwebende Dominante zur Tonika zurück. Der Kreis ist geschlossen; die Stimmung festgelegt. Eine sehnsüchtige Melodie der Violinen, vom Klavier bunt umrankt, führt das Spiel dem Seitenthema zu. Leise und sorgsam wird es angedeutet. Das Klavier fährt schon in energischeren Achteln auf; beim zweitenmal hat es sein Ziel erreicht. In stockender Seligkeit stammelt das Seitenthema seine Gefühle. Beruhigend leuchtet das zärtlich veränderte Hauptthema in C-dur auf. Schon jetzt wird es motivisch zerlegt und von verschiedenen Seiten seiner Entwicklungsfähigkeit gezeigt. Schon in die Exposition trägt Schumann sein Streben nach voller Ausnutzung des thematischen Materials. Das Schema hat seinen Wert verloren. Immer neue Phrasen treten auf; überraschend ist die Fülle der Wandlungen, die die Hand des Meisters hervor-

zaubert. Zu jubelndem Aufschwung steigert sich die Exposition, um schnell nachzulassen und in traumtiefes As-dur und ein Andante espressivo zu versinken. Die Durchführung beginnt. Schumann wagt die rhythmische Umdeutung des Hauptthemas und ebnet damit den Nachstrebenden den Weg ihres Erfolges. Die Motive wechseln. Alle Klangregister werden gezogen, um die Durchführung in neuen überwältigenden Farben schildern zu lassen. Wohlvorbereitet gelangt das Spiel zur Reprise, die mit kühnen Varianten geziert über eine Kadenz in die beschleunigte, rhythmisch verkürzte Coda mündet. Mit dem Hauptgedanken klingt der Satz aus.

Das rhythmische Klopfmotiv vom zweiten zum dritten Takt des Hauptthemas, das in der Musikliteratur eine unerschöpflich bedeutungsvolle Rolle spielt, gibt auch den Ton in dem zweiten Satz, dem Intermezzo, an. Ein berückendes Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester, leichtes Geplauder und überströmende Gefühlsergüsse voller Celloseligkeit — so zieht dieses einzigartige Stück vorüber. Der erste Takt des Hauptthemas erklingt in Dur. Weiche Schleier des Klaviers wallen nieder. Fragend, leise fürchtend, wird es in moll wiederholt. Aber helle Strahlen zerstreuen die Nebel, und mit einem jubelnden Ansturm wird das frisch akzentuierte Hauptthema des dritten Satzes vom Klavier herausgeschleudert. Wir fühlen den Geist des ersten Hauptthemas in anderer Gewandung aufleben. Das große einigende Band ist geschlungen. In froher Stimmung melden sich die anderen Themen, eine wogende Klavierfigur und vor allem die pikant rhythmisierte glückliche Tanzweise, die als Seitenthema gilt. Jauchzend eilt der Freudenhymnus dahin. Alle Melancholie und Träumerei ist überwunden. Lebenbejahend ziehen hellaufleuchtende A-dur-Fanfaren den Schlußstrich.

Der Musikgeschichte gehören die beiden anderen Klavierwerke mit Orchester an, die „Introduction und Allegro appassionato" in G-dur, op. 92, und das „Konzert-Allegro mit Introduktion" in d-moll, op. 134. Technisch kühne Anlage zeichnet beide aus, ja es scheint, als sollte die virtuosere Fassung die bisweilen etwas kühle Phraseologie beleben und die nicht in voller Leuchtkraft schimmernde poetische Linie verstärken. Die Form ist beidemal die des freien Sonatensatzes, den eine motivisch begründete lang-

samere Einleitung vorbereitet. Die Thematik ist markant, hat aber nicht jenen poetischen Zauber, der sonst immer Schumannsches Eigentum ist. Energie pulst männlich und selbstbewußt in beiden Stücken. Die Kontraste der Themen sind gut ausgenutzt und führen zu vielfältigen interessanten Kombinationen. Aber das Seelische keimt und sproßt nur; zur vollen Blüte gelangt es nicht.

Der große Ring ist gezogen, der Schumanns Klavierwerke in ihrer Gesamtheit umfaßt. Wir sahen die Entwicklung seiner Technik fortschreiten, sahen den Poeten den Reichtum romantischen Fühlens auf die Tasten zaubern und den zielgewissen Zukunftsmusiker die Überlieferung der großen Meister der Vergangenheit weit über seine Zeit hinaus in ewigen Wahrheiten manifestieren. In der Klaviermusik liegen alle Keime seines Schöpferwillens, die Verträumtheit und Anmut seiner Lyrik und die formensichere Fülle seiner Kammer- und Orchestermusik. In ihr haben wir die Inkarnation seines subjektivischen Strebens zu erblicken. Hier hat ihm auch die Musikgeschichte neidlos einen führenden Platz eingeräumt. Denn die Intimität und Ausdrucksgewalt seiner Klaviersprache ist eine allgemeinverständliche geworden. Wir brauchen nur die große Zahl seiner Nachfolger zu betrachten, die von ihm lernten und seine Felder im einzelnen und kleinen weiter bebauten, um seine historische Bedeutung zu ermessen. Sie ist für alle Zeiten auf dem Parnaß gesichert.

LYRIK

Das Lyrische sahen wir schon in Schumanns Klaviermusik wirken. Es zeigte sich als das wesentliche Element seiner gefühlstiefen Klangschwelgerei. Zum reinsten und unzweideutigen Ausdruck konnte es jedoch erst in der Liedkomposition kommen. Lyrik ist der Gipfel und Endzweck der Romantik. Das höchste Gut der ganzen poesietrunkenen Richtung lag im lyrischen Enthusiasmus, auf den sich auch Schumanns ganzes Schaffen letzten Endes konzentrierte. Die Beseelung der Triebe stand obenan. Sie konnte

nicht entschiedener und tiefsinniger durchgeführt werden als in der kleinen Form, die Lyrik als den Extrakt des Fühlens und Empfindens darbot. In der Lyrik vereinen sich das Reflektierende, das Gefühlsmäßige, der Eindruck von Vorgängen in ihren elementaren seelischen Funktionen. Sie ersetzt dadurch alle anderen Kunstäußerungen, faßt sie in ihren entscheidenden Wirkungsmöglichkeiten zusammen und bildet so den Kern jeglicher Kunst. Musik ist lyrisch an sich, weil sie romantisch an sich ist. Der musikalische Lyriker hat den letzten Schleier vom Geheimnis des Tonlebens zu ziehen. Eng ist der Zusammenhang des Erotischen mit dem Lyrischen; das Urwüchsige, Ewige der Liebesempfindungen findet seinen vollen Widerhall in der Lyrik. Der Kreis der geistigen Regungen, den der Lyriker umspannt, ist umfassend.

Lyrik kann sich ihrer konzentrierten Gefühlstiefe und Erregung wegen nur in kleinen Formen aussprechen. Sie muß mit feinem Griffel gezeichnet werden und ist mehr noch als alle andere Kunst dem Einfall, der reinen Inspiration unterworfen. In ihr liegt das Ursprüngliche aller Künste, und die ästhetische Anspannung und Bewegung des Gemüts ist schon das Ergebnis ihrer primitivsten Äußerungen. Nichts kann den romantischen Geist mehr reizen, als mit geringem Aufwand an Mitteln das Größte zu sagen. Versenkt sich der Romantiker nicht mit heißer Inbrunst in das Volkstümliche, das aus Urempfinden der Menschheit Geborene, um durch Naivität an das Erfassen der tiefsten Dinge zu gelangen, die der Volksmund — der Mutterboden der Lyrik — schlicht und ungekünstelt auszusprechen sich bemüht? Lyrik ist somit der auf breiteste Wirkung zielende Zweig der Kunst, der im Volk selbst seinen Ursprung hat und von da seine Blüten bis in die feinste erlesenste Geistigkeit hineintreibt.

Schumanns Lyrikertum lag in seinem romantischen leidenschaftlichen Künstlercharakter begründet. Es äußerte sich von Anbeginn. Einige seiner ersten Kompositionsversuche waren Lieder auf Kernersche Texte, die ihm Wiedebeins Lob einbrachten und deren zweien er in den Andantesätzen seiner Klaviersonaten eine feierliche Auferstehung werden ließ. Der Enthusiast und Träumer schwelgte in lyrischen Empfindungen, aber er goß sie nicht in Lieder. Die Dichterwerke nahmen viel stärker den Poeten als den Musiker in

ihm gefangen. Sie vermochten nur musikalische Beziehungen in ihm wachzurufen, die er in seinen Klavierphantasien aussprach. Den Erotiker Schumann trafen sie nicht. Bei ihm suchten sich Mensch und Musiker immer gleichzeitig kundzugeben, und so kam das liebeglühende Liedschaffen erst zum Ausbruch, als ihn die bevorstehende Vereinigung mit Clara über alle Schaffenshimmel hinweg in die letzte beglückendste Seligkeit erhob. Durch ein Freiwerden der äußersten und triebhaftesten seelischen Aufschwünge konnte der eminente Lyriker Schumann erst die Bahn zum Lied gewinnen. Sein Feinsinn in der Farbengebung und Melodiebildung konnte nun erst im Lied seine differenzierteste Verkörperung finden. Romantisch überschwenglich war die Vehemenz, mit der er sich auf das neuerschlossene Schaffensgebiet stürzte und es sogleich zur denkbar höchsten Vollendung trieb. „Man schafft nie frischer, als wenn man eine Gattung zu kultivieren anfängt", war auch beim Lied sein Grundsatz.

Bis zum Jahr 1840 hatte er sich ausschließlich der Klavierkomposition gewidmet, hatte seine poetischen Sehnsüchte, seinen Drang nach Bildhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks in die Stimmungswelt der Tasten gebannt. Phantastisch hatte er alle Winkel, alle Möglichkeiten durchforscht und ausgekostet, sich einen eigenen Klavierstil geschaffen, der keine Schwierigkeit im Darstellen einer seelischen Bewegung mehr kannte. Dies alles nur in dem Bestreben, seiner poetischen Einfälle und der inneren Bedrängnisse durch die Meister der Poesie Herr zu werden. Er hatte sich auf der Klaviatur die Möglichkeit der Wiedergabe aller geistigen Regungen gewonnen. Jetzt durfte er einen Schritt weitergehen und nach der musikalischen Verkörperung der poetischen Stimmung nun das Dichterwort selbst zum Objekt seiner tondichterischen Verklärung erheben. Seine Eigenart stand schon fest, als er die Gattungen wechselte; die neue mußte also sogleich ein persönliches Profil zur Schau tragen.

In einen mit tausend neuen Reizen geschmückten Dichtergarten konnte er den Fuß setzen und aus unverbrauchten frischen Quellen Poesie für seine Lieder schöpfen. Die große lyrische romantische Epoche hatte Schätze für die Tondichter aufgestapelt. Da waren die Gedichtbände von Rückert, Chamisso, Kerner, Eichendorff und Heines „Buch der Lieder". Alles das dürstete nach Musik, die

erst das Geheimnisvolle, Schwebende, Unaussprechliche, Schwelgerische und Phantastische ganz zum Ausdruck bringen sollte. Was Schumann in seinen Klaviertondichtungen vorausgeahnt und musikalisch beseelt und erfüllt hatte, das trat ihm in der lyrischen Poesie der romantischen Dichter nach Erlösung, Vertiefung und Beschwingung durch Musik lechzend entgegen. So mußte er mit innerer und geschichtlicher Notwendigkeit der Sänger des romantischen Liedes werden; jenes Liedes, das neben aller delikaten Linienführung und feinnervigen Stimmungsschwere immer einen Zug zum Volksliedmäßigen, unbefangen und naturfrisch Gefügten in der Formung hatte.

Gesegneter als Schubert war er durch die Fülle meisterlicher Gedichte, die sich seinem feinfühligen und umfassenden literarischen Sinn darboten. „Weshalb nach mittelmässigen Gedichten greifen, was sich dann immer an der Musik rächen muss? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres. Aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?" Aus dem, was er komponierte, läßt sich eine wertvolle Anthologie deutscher Lyrik zusammenstellen. Schuberts Stern war Goethe. Schumann wählte sich Heine. Alle Inbrunst und Schwelgerei, alle Liebesglut und Sehnsucht der Romantiker erhielt durch ihn die musikalische Weihe. Charakteristisch war auch bei Schumann der Zug ins Große, der sich durch das innige Aufgehen in einer Dichterpersönlichkeit, durch das selbstvergessene Auskosten aller poetischen Regungen in dem Schaffen eines Dichters ausspricht. Wie sich die Ausdrucksgewalt, die Feingliedrigkeit und Vielfältigkeit der tonlyrischen Sprache beim völligen Ausschöpfen der Poesie eines Dichters steigerte, dafür bietet Schumanns Lyrik ein ebenso glanzvolles Beispiel wie die Schuberts und Wolfs.

Schumanns Liedschaffen führte zu einer Verschmelzung des Volksliedes mit dem Kunstlied. Sein gemütstiefes, inniges, schlichtes, naiv-empfängliches Wesen vereinte sich mit einer feinsinnigen, künstlerischen Geisteskultur. Von innen heraus ging diese Bindung vor sich; sie war mehr als das Ergebnis eines zufälligen Schicksals. Selbstverständlich ist, daß Schumann, der heiß um die Erkenntnis der musikalischen Geheimnisse rang, sich auch über den Charakter und Werdegang der Tonlyrik Gedanken machte und auf

sicherem Fundament baute. Alle Beziehungen waren ihm klar. Er erkannte Goethe als den indirekten Schöpfer des deutschen Kunstlieds. Nord und Süd schlugen, von dem Weimarer Altmeister angespornt, verschiedene Wege ein. Die Berliner Reichardt und Zelter bemühten sich, die in den Versen klingende Sprachmelodie in Tönen festzuhalten und somit ein getreues Abbild der Wortlyrik in ihrer Gesangslinie, die nur durch eine primitive Begleitung gestützt wurde, zu erzielen. Selbständigere Musikwerke versuchten L. Berger und Klein mit reicherer Ausschmückung des musikalischen Beiwerks zu geben. Dagegen waren die Meister des klassischen Wien, Beethoven und Mozart, am Werk, das Gedicht als musikalische, dramatisch-lebensvolle Szene zu projizieren, indem sie mit weit ausladender symphonischer Geste und gleichzeitig feinfühligster Annäherung an die einzelnen Stimmungen des Gedichts über den engeren Kreis der eigentlichen Lyrik hinausgingen. Schubert mußte hier erst das richtige Maß finden. Auch er zehrte vom Volkslied, das als instinktiver Gefühlsausdruck meist von ebenso großzügiger Einfachheit in der Form wie Schlagkraft im Stimmungsgehalt ist. Der ganze Komplex einer heftigen Gefühlserregung wurde darin in primitiver Gewandung mehr angedeutet als völlig ausgeschöpft. Da mußte erst der Künstler eingreifen, der feiner als die Gesamtheit fühlte und der vermöge einer sichergeschulten, zartgegliederten Technik die poetische Gewalt weit restloser kundgeben und glaubhaft fühlbar machen konnte. Somit wurde das eigentliche Kunstlied in moderner Auffassung erst von Schubert erschaffen, dadurch, daß er den unbehauenen, naturwüchsigen Stil des Volkslieds mit dem lebenswahren des szenischen Liedes kreuzte und zu künstlerisch bewegter, dem Dichterwort bedingungslos nachgebender, aber durch einen festen Stimmungsgrundgedanken geeinter Form bildete.

Als Schumann sich zur Lyrik bekannte, erforderten die neuen Dichter mit ihrer scharfpointierten und differenzierten Ausdrucksweise eine weitere Steigerung der musikalischen Kunstmittel. Das Wort war zu noch höherer stimmungsschwelgerischer Bedeutung erhoben worden. Die Allgewalt der Sprache verlangte schärfste Konzentrierung im Musikalischen. Die ungeahnten seelischen Schwingungen, die die neue Wortlyrik der Romantiker auslöste, konnten in der gebräuchlichen Weise nicht mehr tondichterisch

interpretiert werden. „Die Singstimme kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten," erkannte Schumann. Und „so entstand jene kunstvolle und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte". Die Poesie also war es, die dem Musiker die Richtung angab. „Das Gedicht in seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken," das war Schumanns Ideal. Und obenan stand ihm die Forderung zur Wahrheit in der Vereinigung von Wort und Ton: „Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Komponisten, wenn ihr dieses Wort hört! Bettet euch immer weicher in eure schönen Gesangslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen gesungen zu werden, vielleicht verführerisch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, so flüchtet mit eurer erheuchelten Kunst, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich ist." Zur Wahrheit im poetisch-musikalischen Ausdruck aber waren andere Mittel nötig, als sie die komponierenden Zeitgenossen Schumanns anwandten. Die schöne gefühlvolle Gesangsmelodie konnte es nicht mehr allein tun, wenn der Dichter mehr und Tieferes verlangte. Die Entwicklung führte Schumann ganz von selbst die Hand, als er mit seinen ersten Liedschöpfungen zugleich einen neuen Stil musikalischer Dichterverklärung brachte.

Leidenschaftlich griff er Schuberts Vorbild auf. Was dieser in seinem Schwanengesang als Erbe für die kommende Generation hinterlassen hatte — den rezitierenden Sprachgesangstil — das suchte Schumann durch intensive melodische Beseelung und einen formgestaltenden Überschwang der Begleitung — als poesieerfüllte Unterlage der Singstimme — zu neuer Einheit zu bilden. Dazu kam sein Sinn für harmlose, unbefangene, schmucklose Volkstümlichkeit, deren musikalische Elemente er wieder mehr in der norddeutschen Komponistenschule fand. Die Vereinigung mußte einen reizvollen Stil ergeben, wie er sich auch in dem Gesamtbild des lyrischen Schaffens Schumanns deutlich ausprägt.

In meisterlicher Beherrschung aller technischen Hilfsmittel trat Schumann seinen Weg als Liederkomponist an. Sein auf das feinste

ausgebildetes Sprachgefühl befähigte ihn an und für sich schon zu einer sinngemäßen und poetisch empfundenen Linienführung in der Singstimme. Dabei legte er den Nachdruck auf eine feinfühlige Deklamation der Worte; sie geschah bisweilen sogar auf Kosten der rein melodischen Linie. Oft begnügt sich die Singstimme bei Schumann mit melodisch-rezitierenden Phrasen, die dem Klavier das eigentliche Aussprechen der poetischen Stimmung überlassen. Der Trennungsstrich ist da aber immer äußerst empfindsam gezeichnet. Auch die rezitativische Gesangsstimme hat noch eine verborgene melodische Linie, eine Form. Schumann zog die Grenzen des Gesanglichen weit. Oft wechselt er unvermittelt und ohne Rücksicht auf leichte Ausführbarkeit hohe und tiefe Lagen. Die Erreichung der poetischen Wahrheit war ihm ein begehrenswerteres Ziel als die im gewöhnlichen Sinn sangbare Melodie. „Von Sängern lässt sich Manches lernen, doch glaube ich ihnen auch nicht alles," bekannte er freimütig und richtig. Mit geringfügigen Ausnahmen findet man die Schumannsche Singstimme so unmittelbar und eruptiv aus dem Dichterwort hervorquellend, daß Konzessionen an die Melodie zu ungunsten der sinnvollen Deklamation selten sind. Mit der Bindung der melodischen Linie an die Dichtung machte sich auch der Zwang einer formell strengeren Eindämmung der übersprudelnden Phantasie, die in den Klavierwerken restlos ihrer Inspiration nachgehen konnte, bemerkbar und bedeutete für Schumann eine in ihren Folgen wertvolle Disziplin.

Die Singstimme hatte das Detail zu interpretieren und durfte dabei manchmal aphoristisch verfahren. Das Klavier mußte nun den einigenden abschließenden Bogen ziehen, die feinen Nuancierungen zu einem Ganzen formen. Dabei hatte es eine durch seine eminenten tonmalerischen Differenzierungsmöglichkeiten gegebene Kleinmalerei in der Stimmung zu leisten, das zwischen den Zeilen Schwebende auszudrücken, den Rahmen für die Dichtung zu geben, aus dem diese wie ein lebenswahres Bild herausleuchtete. Der Klavierpart wurde von Schumann weit mehr als von Schubert und Mendelssohn über die Funktionen der „Begleitung" hinausgehoben. Die reine, die Singstimme unterstützende Ornamentik findet sich selten. Stets nimmt das Klavier lebhaften und entscheidenden Anteil an der psychologischen Ausdeutung der Dichtung.

Es steht gleichberechtigt neben dem Gesang, verschlingt sich mit ihm vielmehr erst zu einem untrennbaren Ganzen. Was bis dahin nicht möglich war, was aber die neue romantische Lyrik gebieterisch von der Musik verlangte, das Angeben und Ausklingen all der zarten vielfältigen poetischen Nuancen, das war Schumann durch seine poesiegetränkte Klaviermeisterschaft, seinen persönlichen Stil ein leichtes. Den letzten Schleier von den verborgenen und tiefen Geheimnissen der Poesie zu ziehen, war die Aufgabe, die Schumann der Klavierbegleitung zuwies und mit ihr erfüllte. Hier war ein Wort zu unterstreichen oder eine Beziehung zu knüpfen, dort ein vom Dichter nur angedeuteter Gedanke musikalisch auszuspinnen oder ein jäher Stimmungswechsel zu überbrücken. Für alles gab der Klavierstil Schumanns die Mittel. So konnten auch Einleitung und Nachspiel zu einem wichtigen Bestandteil des Liedes erhoben werden. Mit wenigen Akkorden war oft die Szene festzustellen oder das klärende Motto zu geben. In das Nachspiel aber drängten sich oft abschließend Erinnerungen (wie in den berühmten Nachspielen der „Dichterliebe“ und „Frauenliebe und Leben“), oder es mußte ein Ausblick über das Dichterwort hinaus gegeben werden. Was dem Dichter zu sagen nicht vergönnt war, das durfte der Musiker dort in Tönen andeuten.

Aus dem Ineinandergreifen von Singstimme und Klavier, die sich oft in die Führung der Melodie teilen und so unzertrennlich miteinander verknüpft sind, bildete sich der eigenwertige Stil des Schumannschen Liedes, jener seltsam beschwingten Wort-Tonpoesie, die ihre Wirkung in der Anregung und Erfüllung aller menschlichen Sehnsüchte ahnte und fand. Die poetische Ausdruckskraft wurde dadurch ins ungemessene gesteigert. Der ganze Komplex lyrischer Empfindungen, die durch den Dichter erregt sind, kann durch den schwunghaften Auftrieb der Hand in Hand schreitenden musikalischen Ausdrucksmittel zum Ausströmen gebracht werden. Das Urpersönliche gerät in Gärung. Nicht das ästhetische Gefühl allein wird durch die Schönheitslinie der musikalischen Formung, den sinnlichen Reiz des Wohlklangs in Wallung gebracht — die tonliche Realisierung des poetischen Bildes, die Aufrüttelung aller innerlich wirkenden Kräfte verlangt die Anteilnahme des ganzen Menschen. Auch in der denkbar einfachsten lyrischen Form hat

Schumann den engen Zusammenhang zwischen Singstimme und Klavierbegleitung gewahrt. Das unterschied ihn vornehmlich von den beliebten Liederkomponisten seiner Zeit, denen die gefühlvolle Gesangsmelodie alles war. So knüpfte Schumann die Fäden zwischen Schubert und Hugo Wolf auf dem Wege lyrischer Höhenkunst. Das Streben nach einem eigenen formellen Ausdruck seiner Gefühle ließ ihn vor dem Lied nicht haltmachen. Die innere Notwendigkeit seiner Form aber ergibt sich aus ihrem engen ursächlichen Zusammenhang mit der wortdichterischen Vorlage, der zu einer untrennbaren Verschmelzung beider Künste im Lied führte.

In der Fülle der 250 Lieder Schumanns bildet sich die Gruppierung von selbst. Die Dichter geben sie an. An der Spitze steht Heinrich Heine mit 41 Gedichten, in denen sich Schumanns tonlyrische Eigenart überzeugend und vielfältig dokumentiert. Auch Schubert hatte in seinem Schwanengesang dem neu erstrahlenden Dichterstern gehuldigt. Er hatte sich von den gefühlstiefen, innerlichen Akzenten der Heineschen Liebes- und Schmerzensverklärung packen lassen und in seiner feinsinnigen nachempfindenden Genialität auch sogleich die Notwendigkeit eines neuen musikalischen Stils für diese Poesie erkannt. Rezitativisch nur konnte die Singstimme den Dichterworten nachgehen, während die Begleitung die Grundstimmung festlegen und so das Ganze formen mußte. Aus dem Versgefüge mußte der Gang der Singstimme herausgemeißelt werden; die Farben gab das Klavier. Naiv und gläubig hatte sich Schubert der bei aller Empfindungsglut und Seelentiefe bewußt gestalteten Liebeslyrik Heines hingegeben. Schumann ging es nicht anders. Auch ihn überwältigte der Zauber der Beredsamkeit des vielbefeindeten Musenlieblings; auch er konnte in dem Dichterschmerz keine Arglist, in der volkstümlich beseelten Innigkeit keine Heuchelei erblicken. Und hat das Recht gehabt, diesen Heine ernst zu nehmen. Aber er übersah dabei auch andere Eigenarten in dem Charakter des vielseitigen Poeten nicht. Heine half mit beißender Ironie, mit lächelndem Spott die romantische überschwengliche Gefühlsseligkeit überwinden und zerstören. Oft genug läßt er aus ernst und innig anmutenden Gedichten die Satyrmaske hervorschimmern, setzt auf die zerfließende Stimmungsharmonie eine schrill reißende Dissonanz und zerrt das

Hohe in den Staub der witzigen Alltäglichkeit. Er ironisierte Welt, Leben, Gott und Ich. Das konnte dem literarisch feingeschulten Schumann selbstverständlich nicht verborgen bleiben, und sein Streben ging dahin, auch die abseitigen Pfade Heinescher Lyrik seinen Tönen nutzbar zu machen. Das Tragische im Verein mit dem Ironischen, das Volkstümliche mit der unerhörtesten subjektiven Gefühlsprägung konnte durch die Singstimme allein nicht ausgedrückt werden. Sie mußte zwar in feingegliedertem Nachempfindungstrieb sich an alle Schwankungen der poetischen Linie schmiegen und in sorgsamster Abwägung der Akzente den Geist der Verse in Töne zu bannen versuchen. Das Wesentliche aber, die Einführung, Ausdeutung und künstlerische Weihe der Stimmung, das Erschaffen einer Atmosphäre, in der die gesungene Dichtung überhaupt als lyrisches Kunstwerk leben konnte, blieb dem Klavier überlassen, das mit seinen ungeahnten Differenzierungsmöglichkeiten sich dieser Aufgabe auch mit vollem Gelingen unterziehen konnte.

Der „Liederkreis", op. 24, war die erste Frucht Heine-Schumannscher Vereinigung. Die Gestaltung ist eine überraschend einfache. Pianistische Bravour fehlt in der Begleitung gänzlich. Nur die poetische Wahrheit, das Notwendige gilt. Volkstümlich einfach ist der Charakter der meisten Gesänge. „Es treibt mich hin" ragt durch seine herberen leidenschaftlicheren Akzente hervor, während „Ich wandelte unter Bäumen" einen romanzenartigen Ton anschlägt. Schwungvoll erhebt sich die melodische Linie in „Schöne Wiege meiner Leiden" über dem Begleitungsgewoge, stürmisch eilen die staccati des „Warte, warte, wilder Schiffsmann". Auf dem Dominantseptimenakkord schließt das fragende „Anfangs wollt ich fast verzagen", und geradezu italienische Melodienfreude pulst durch das innige „Mit Myrthen und Rosen". Zu den der geliebten Braut gewidmeten „Myrthen" hat Heine nur drei Blätter zum Kranz beisteuern dürfen. Aber es sind die künstlerischen Werte der Sammlung, die verträumte „Lotosblume", in der Schumanns Eigenart einer akkordlich-harmonischen Steigerung sich zu gewaltiger Wirkung aufschwingt, das tiefgefühlte „Was will die einsame Träne?", das mit der Macht eines Herzenserlebnisses ergreift, und das zartschwingende „Du bist wie eine Blume" mit dem keuschen Adel der Gesangsmelodie, die sich auf eine leise bebende und unend-

lich rührend ausklingende Begleitung stützt. Wundervoll ist in diesen Liedern der Kreis der Modulationen geformt, die immer mit zarten Fäden an der Haupttonart hängen und durch ihre Verwandtschaft um so vollere Farben geben. Vier Heinelieder sind in op. 127 und 142 verstreut. „Dein Angesicht" zeigt wieder die tiefschürfende volkstümliche melodische Eindringlichkeit, die vom Klavier nur leicht gehalten wird. Romanzenton klingt in „Es leuchtet meine Liebe" an. Schneidend düstere Leidenschaftsausbrüche beleben es. Dämonisch und phantastisch jagt die Begleitung einher und wälzt sich schließlich schwer wuchtend chromatisch über die Trümmer erloschener Hoffnungen. „Lehn' deine Wang" ruht auf der akkordlichen Steigerung einer rhythmisch einfachen Melodie, bis die Harmonie sich in die sehnsuchtsferne Dominante halb befriedigend ergießt. Die seltsame Dichtung „Mein Wagen rollt langsam" ist in eine merkwürdig verschlungene Begleitung gebettet. Die Singstimme erzählt äußerst primitiv und schmucklos den Hergang; ein ausgedehntes Nachspiel breitet einen beruhigenden Schleier darüber.

Am reinsten prägt sich der Liedstil Schumanns in seiner Vereinigung mit Heines Lyrik in der „Dichterliebe", op. 48, aus. Vom tiefen, trostlos leeren Schmerz bis zum Galgenhumor sind alle seelischen Regungen, deren ein liebendes Herz fähig ist, darin vertreten. Von der musikalischen Technik läßt sich kaum reden. Denn die Tongebilde gehen so selbstverständlich und mit Naturnotwendigkeit aus der Poesie hervor, Wort und Ton decken sich so einzigartig, und die Stimmung ist in ihren zartesten Schwingungen so ätherisch realisiert, daß kein Erdenrest mehr bleibt. Sehnsucht und Wehmut, das waren die Saiten, die in Schumanns Seele besonders rein erklangen. Die Dichterliebe ist das Hohelied der schwärmerischen Liebesglut. Der melodische Zauber ist ins unendliche gesteigert durch seine fast raffiniert knappe Formung. Noch intensiver wird der Sprachakzent in der Gesangsmelodie lebendig, die sich in engster, sinnvollster und erschöpfendster Anlehnung an das Wort vermöge einer hinreißend romantischen Beseelung freischwingend und meist selbständig offenbart. Nur manchmal muß der melodische Trieb gebrochen werden. „Das ist ein Flöten und Geigen" hätte jeder schwunghaften Gesangsmelodik gespottet und

konnte nur durch das bildhafte Kreisen der Klavierstimme den wahren Ausdruck finden. Ebenso eng wie die Singstimme schmiegt sich die Klavierbegleitung an das Dichterwort. Jedes Motiv ist der innerlichen poetischen Erregung abgelauscht. Äußerst sparsam ist die Ornamentik und beschränkt sich nur auf das Notwendigste; läßt im ersten Lied den zarten Frühlingsduft erwachen und weben; zittert leise und glückschauernd in dem fünften; richtet sich kraftvoll in dem nächsten auf, um das große heilige Köln zu zeigen; preßt todeswund die Akkorde heraus in dem unsäglich schmerzvollen „Ich grolle nicht"; verbirgt Blumen, Nachtigallen und Sterne hinter ihren durchsichtigen, feingesponnenen Schleiern, die auf und nieder wallen; stammelt stockend und erschüttert die Klage des unglücklichen Träumers in dem dreizehnten Lied nach; taucht selig spielerisch in die alte Märchenpracht; malt mit ehernen Lettern das Sarglied und durchkostet am Ende noch einmal in tiefsinniger Verschlingung der Motive den uralt ewigen Liebesschmerz, Wahrheiten andeutend, die wir in ahnungsvoller Sehnsucht erstreben. Die Harmonie aber schüttet ihren köstlichen Reichtum über alle Lieder von den einfach geformten der eindeutigen Stimmungen bis zu den komplizierteren Seelengemälden. Auf ihr ruht der Wunderbau dieser zartgegliederten lyrischen Formen; sie belebt ihn, zeichnet mit der schwebenden Septime des ersten Liedes die unendliche Sehnsuchtsperspektive, läßt vor allem den furchtbaren Schmerzensausbruch des siebenten Liedes durch die unerbittliche Gewalt ihrer Steigerung zur herzzerreißenden Wahrheit werden und taucht den leuchtenden Sommermorgen des zwölften in ein berückendes Flimmern.

Was hatte der Klavierphantast, der mit vollen Händen eine Überfülle von Musik in seine Werke zu streuen liebte, überwunden, ehe er die abgeklärte lyrische Form der Dichterliebe bilden konnte. Wie vollendet vereinigt sich hier heiße Klangschwelgerei mit äußerster Sparsamkeit und Prägnanz der Ausdrucksmittel. Klar wie Kristalle sind die einzelnen Lieder, und jedes eine Welt für sich. Das Seelische, der Kern der Lyrik wird enthüllt; wo zarte Melismen das Aufkeimen der ersten erschütternden Liebe schildern; wo schlichter Volkston von Hoffnungen spricht; wo munter und spielerisch die eine gepriesen wird; dann wieder zögernd stam-

melnde Phrasen das Herz offenbaren, wie es unter der Liebe leiden muß; weiche moll-Melodien die Erinnerung an die wunderbar süße Stunde des Kusses wachrufen; im großen und herrischen Kölner Dom selbst das Bildnis der Geliebten auftaucht; wo in dämonischer Verzweiflung der Schmerz um die ewig Verlorene zerstampft werden soll; zarte Klangketten den Einsamen tröstend umkosen; der unerbittliche Hochzeitsreigen die schrille Klage erstickt; wo Wehmut und Sehnsucht das Herz zerreißen möchten, wenn ein Lied an die Geliebte erinnert; in tragisch-ironischem, schneidendem Bänkelsängerton die alte und ewig neue Geschichte der Enttäuschung erzählt wird; wo der leuchtende Sommermorgen mit seinem blühenden Frieden Vergessen bringen will; der nächtliche Traum aber wieder alle Wunden um so schmerzhafter aufreißt, bis auch er in holderen Visionen den Unglücklichen berückt, ihn schließlich in Märchenländer entführt, aus denen jedoch ein Erwachen nur noch das Verlangen nach dem Tod, dem Begraben der Liebe und Schmerzen übrig läßt.

Viel Selbsterlebtes und -gefühltes wurde in der „Dichterliebe" zu Klang. Es ist die Verklärung männlichen Liebesschmerzes. In Schumann aber regte sich noch eine andere Seele, die weibliche. Sie fand ihren künstlerischen Ausdruck in den Tönen, die Chamissos „Frauenliebe und Leben" (op. 42) schmücken. Eine edle Schwärmerei und weiche Gefühlsseligkeit lebt darin, die eine robustere Zeit als süßlich hat verdächtigen wollen. Sie ist es nicht. Ganz dem Geist jener Menschen entsprossen, die in der Mädchenliebe eine mimosenhaft zarte, scheue und keusche Herzensregung, eine zärtlich zu entfaltende Knospe erblickten, verzichtet diese „Frauenliebe" allerdings auf den wilden, erotischen Ausbruch. Aber sie schlägt jene innigen Saiten an, die nur in einem wahrhaft und tief fühlenden Herzen Widerhall finden können. Empfindungsvoll und beschaulich ist der Charakter der Lieder, die sich vom ersten beinahe erschreckenden Bewußtwerden der Neigung bis zur jubelndsten Hingebung steigern und dann in untröstlichem Kummer zusammenbrechen. In der Behandlung der Gesangstimme ist kaum ein Unterschied mit der Dichterliebe festzustellen, nur ist sie zuweilen etwas breiter ausladend, schwungvoller geführt. Die Klavierstimme ist dagegen ornamental reicher geschmückt. Ganz dem freudigeren Grund-

charakter entsprechend, der die Melodie sich ungleich leichter und freier aufschwingen läßt, hat die Begleitung ein reicheres Gewebe und volleres Gefüge. Stockend und verträumt ringt sich das Geständnis los: „Seit ich ihn gesehen." Die einfache Linienführung und Harmonisierung entspricht der lichten Stimmung der Verse; eine leise Befriedigung liegt in dem vollen B-dur. „Er, der Herrlichste von allen", jauchzt die Melodie im zweiten Lied auf. Das punktierte Motiv klingt immer wieder durch, oft von kühn vorgreifenden Akkorden getragen; eine seltene Frische, Freudigkeit und Zärtlichkeit spricht daraus. Leidenschaft zuckt in dem heftigen „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben"; beglückt stammelt die Erinnerung an das Geständnis, und schließlich verklingt es wie eine sehnsüchtig nach Gewißheit suchende Frage in tröstendes Dur gehüllt. Alle weiblich fromme Hingebung leuchtet aus dem traumversunkenen „Du Ring an meinem Finger", das reinste Gefühlsschwärmerei ist. Lebensfrisch klingt die Mahnung „Helft mir, ihr Schwerstern"; glückzitternd schwebt die Melodie über unruhig bewegten Akkorden. Nachdenklich, hoffnungsgeschwellt offenbart sich die Liebende in dem verhalten drängenden „Süßer Freund, du blickest". Alle Zuneigung möchte in den sanft hingleitenden Harmonien ausströmen, und wie ein Hauch kündigt sich die Inbrunst ihrer Seligkeit an. Überglück strahlt und jubelt aus dem Mutterlied „An meinem Herzen, an meiner Brust", das in grenzenloser Freude dahinstürmt und Zeit und Raum vergißt. Um so furchtbarer gähnt die Kluft vor dem letzten Lied. Es ist die bittere Klage um den verstorbenen Geliebten, die sich in herben, untröstlichen Akzenten ergießt, bis die Erinnerung an das erste Glück der Liebe sich wie ein seliger Traum auf die Unglückliche senkt. Das wundersame poetische Empfinden Schumanns ließ ihn hier noch einmal im Klavier das zärtliche „Seit ich ihn gesehen" anfügen und so den Kreis der Frauenliebe versöhnend abrunden.

Unwillkürlich drängt sich beim Nachfühlen dieser Verherrlichung weiblicher Liebe ein Vergleich mit den im Charakter ähnlichen „Brautliedern" von Peter Cornelius auf, die auch an weicher Empfindsamkeit reich sind und einen feinsinnigen Ausdeuter der Mädchenseele verraten. Es zeigt sich, daß echte und wahre Lyrik immer denselben Ursprung im Gemüt hat.

Die Liebesempfindungen des Mannes und der Frau vereinen sich in dem Liederzyklus aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling", op. 37, den Schumann mit Clara gemeinsam komponierte. Rückerts Poesie verlangte weiche Anschmiegsamkeit der Klänge, Melodien von zartem Profil und eine schwärmerische Fülle in der Begleitung. Sie ist nicht so konzentriert wie die Heines, strahlt ihre Stimmungen weiter aus und ergeht sich in anschaulicher Bildkraft. Hier hatte Schumann noch weniger Szene als vielmehr reine Stimmung zu geben, und die Gefühlsseligkeit mußte Triumphe feiern. Rückerts Wortschwelgerei verleitete auch Schumann, den lyrischen Bogen weiter zu spannen, redselig zu werden und die knappe Schlagkraft der kleinen Form zu umgehen. Seelenvolle As-dur-Tiefe quillt aus dem ersten, „Der Himmel hat eine Träne geweint"; das zweite, „Er ist gekommen in Sturm und Regen", ist von Clara in ungemessenem Überschwang erfunden worden und schießt ein wenig über das lyrische Ziel hinaus. Donna Annas Melodie aus der ersten Szene des Don Juan lebt in dem innig kosenden „O ihr Herren" auf. Lieblich mädchenhaft schließt sich Clara mit dem kunstvollen „Liebst du um Schönheit" an. Schwelgerische Wonne atmet das zärtliche „Ich hab' in mich gesogen", das auf einem einfachen Motiv ruht. „Liebste, was kann uns denn scheiden" sprudelt heiter vorüber. Alle Leidenschaft aber sprüht aus dem stürmischen „Flügel! Flügel! um zu fliegen", das nur in seinem Mittelteil beruhigenden Empfindungen Raum läßt. Volle Klangherrlichkeit wird in „Rose, Meer und Sonne" aufgeboten. Das Klavier schafft hier mit einfachen Mitteln eine leuchtend tiefe Farbe, von der sich die Melodie in ihrer intensiven Steigerung wundervoll abhebt. Die Stimmung wird heiter ausgesponnen in dem knappgeformten „O Sonn', o Meer, o Rose", mit dem Schumann schließt. Clara hat noch einmal das Wort mit dem ungleichen „Warum willst du Andere fragen", dessen Schluß nicht hält, was der Anfang verspricht.

Rückerts weichherzige Schwärmerei lockte Schumann auch weiterhin zur Komposition. In den „Myrthen", op. 25, stehen die schwungvolle, frische Widmung: „Du meine Seele, du mein Herz", ein echtes Konzertlied, die beiden innigen Brautlieder „Mutter! Mutter! glaube nicht" und „Laß mich ihm am Busen hangen",

die Clara tief aus dem Herzen gehoben waren, das lieblich . „Aus den östlichen Rosen" und das seelenvolle „Zum Schlu Die anderen Rückertlieder zeigen kaum neue Seiten im lyrischen Charakter. Aber das berückend duftige „Jasminenstrauch", op. 27 Nr. 4, und das sinnige Volksliedchen „Wenn ich früh in den Garten geh'", zählen zu den Perlen Schumannscher Lyrik.

Eine andere Welt eröffnete sich Schumann in der romantischen Naturpoesie Eichendorffs. Beseelung der Natur war der Trieb aller Romantiker. Eichendorff hatte sie in seinen Versen zur höchsten Blüte gebracht. Bei ihm singen die Vögel Liebeslieder, murmeln die Quellen Geheimnisse vor sich hin, rauscht der Wald uralte Geschichten, ergießt sich der unbeschreibliche Zauber der Mondnacht über die Welt, stehen märchenhafte Burgen auf den Bergen und lebt der köstliche Wandertrieb in allen Geschöpfen auf. Das ist der Inbegriff deutscher Romantik; und gerade Schumanns poetisch-musikalische Darstellungskraft mußte hier ihre lohnendsten Aufgaben finden. In der Tat ist der Stil der Eichendorfflieder wohl die idealste und vollkommenste Erfüllung seiner tonlyrischen Sehnsucht. Hier sind alle Faktoren zur intensivsten Wirkung angespannt. Die Melodik der Singstimme ist schwelgerisch und bei äußerster Prägnanz von breiter Ausdruckskraft und selbständiger Reife. Die Klavierbegleitung ist reicher als sonst. Tonmalerisches Figurenwerk hebt die Wirkung ins Große, schafft eine berauschende Märchenstimmung, aus der die gesungenen Verse wie Wunderblumen aufblühen. Von ganz besonderer Art aber ist die Harmonik. Der Farbenreichtum der Modulationen ist unendlich verfeinert, kleine Ausweichungen sind von zauberhafter Eindrucksgewalt. Hierfür ist jedes der zwölf Lieder ein Musterbeispiel. Aus dem Zusammenwirken der erlesensten künstlerischen Ausdrucksmittel entsteht in den Eichendorffliedern eine romantische Atmosphäre, in der die Gedichte blutvolles, erschütterndes Leben gewinnen. Ihr traumhafter unergründlicher Charakter, der das Unsagbare nur ahnen läßt, bietet uns die restlose Verkörperung des lyrischen Strebens Schumanns.

Wehmütiges Moll breitet sich „In der Fremde" aus. Unendlich melancholisch bewegt sich die Melodie zwischen einigen wenigen Tönen, während die Begleitung wie Harfenklang im Wind

auf und ab flattert und das Trostlose des Alleinseins bitter bekräftigt. Innige Hingebung leuchtet aus den feinen Linien des „Intermezzo"; zärtlich greifen Gesangs- und Klaviermelodik ineinander und kosten berauschende Akkordfolgen unersättlich aus. Alle Waldromantik aber wird wach im „Waldesgespräch". Abseits von billiger Realistik und dramatischem Szenenaufbau webt hier Hörnerklang durch das ganze Stück, wird die Stimmung des deutschen Waldzaubers in seiner ewigen Schönheit und Traulichkeit lebendig, in der der Vorgang selbst nebensächlich wird und jeder Erdenrest versinkt. Rührend und herzlich bewegt ist „Die Stille" mit ihrem leichten graziösen Rhythmus und der durchsichtig primitiven Begleitung. Ganz Poesie, ganz aufgelöster Klangzauber aber ist die „Mondnacht". Wundersam leuchtend ergießt sich die stimmungstrunkene Pracht des Klavierparts; wie grenzenlos flimmernde Mondstrahlen strömen die Motive aus. Und darüber schwingt sich eine in träumerischer Verzückung glühende Melodie auf, die alle Sehnsucht und Unendlichkeit auf ihren Flügeln trägt. Einer weiteren Steigerung war das romantische Lied nach diesem Werk nicht mehr fähig. Seltsame Geister leben in „Schöne Fremde". Unruhig wogt die Begleitung, irr und phantastisch wie die Nacht. Glückverheißend erhebt sich die Singstimme. „Auf einer Burg" ist eins jener verschwiegenen geheimnisvollen Stimmungsbilder, die mit wenigen Strichen gezeichnet sind und doch unendliche, seelische Gefühlsperspektiven öffnen. Echtester Liedcharakter beherrscht das leichtgefügte „In der Fremde", das von einem lieblichen Motiv durchzogen ist und mit seinem zarten melancholischen Moll jedes Herz rührt. Tief schmerzlich stöhnt die „Wehmut" auf, doppelt empfindsam durch die Durstimmung, die wie ein Hauch darüber weht. Fahle Blässe scheint aus dem „Zwielicht"; seltsam ist die Beleuchtung, die durch die merkwürdig dünne und eigentümliche Begleitung erzielt wird. Unheimlich und gespenstig fügt sich die mahnende Singstimme darein. Ein Märchen- und Naturbild wird „Im Walde" lebendig. Das Leben zieht mit hellen Fanfaren vorüber. Doch bald ist es verklungen, und das Unbegreifliche der Einsamkeit macht den Menschen tief erschauern. Wenige Töne nur durften das mehr andeuten als aussprechen. Die „Frühlingsnacht" krönt die Sehnsucht des Romantikers. Toll und unerklär-

lich wogt das Spiel auf. Melodien kündigen sich an, tauchen auf und werden von dem Brausen verdrängt, bis die freudige Gewißheit in strahlendem Aufschwung den Sieg gewinnt.

Verstreut kam Eichendorffsche Lyrik noch später zum Erklingen; so in dem frohgemuten „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", aus op. 77, und in dem tiefschürfenden, getragenen „Einsiedler", aus op. 83. Neue Wandlungen vermochte sie in Schumanns Liedweise jedoch nicht mehr zu erzielen.

Eine Welt für sich zauberten die Verse Kerners hervor. Die mystische Beseelung der Natur und dabei die tiefe Freudigkeit im Ausleben gemütvoll launiger Stimmungen waren unwiderstehliche Anziehungspunkte für Schumann. Es ist eigentlich weniger eine neue charakteristische Note, die Schumann seiner lyrischen Bildkraft hiermit abgewonnen hätte, als vielmehr die wundervolle Mischung all seiner bisherigen stilistischen Errungenschaften. Die Melodik zeugt von der Liebe zu Schubert und Mendelssohn, die Form ist von berückender Klarheit und Einfachheit, die Harmonik bevorzugt die eigenartigen Modulationen nach der Untermediante und bleibt immer bei allen Ausweichungen in feinfühligem Zusammenhange mit der Haupttonart. Das Klavier begnügt sich häufiger als sonst mit der einfachen figurativen Begleitung, greift aber doch stets stimmungsvertiefend in den Gang der Singstimme ein. In op. 35 hat Schumann zwölf Kernerlieder vereinigt. „Lust der Sturmnacht" packt durch den Kontrast zwischen dem leidenschaftlichen Wühlen der Elemente und der selig genießenden Sicherheit des glücklich im Arm der Liebe Geborgenen. „Stirb, Lieb' und Freud'!" hat in seiner feierlich schreitenden Mystik etwas romanzenartiges, das durch die fromme Weihe der Orgelklangharmonien noch verstärkt wird. Frisch und pausbäckig schwingt sich das frohe „Wanderlied" auf mit seinem urwüchsigen kräftigen Rhythmus und der quellfrischen Melodie. Nur im Mittelsatz gibt es innigen, beschaulichen Empfindungen Raum. Ganz zarte träumerische Volkstümlichkeit ist das „Erste Grün", das von einem melancholischen Hauch überschattet wird. In dem Ritornell nur zittert verhalten eine lichtere, hoffnungsvollere Stimmung. „Sehnsucht nach der Waldgegend" spricht sich in phantastisch erregter, schwungvoller Me-

lodik aus und verebbt in unbestimmten Klaviertiefen. Ernst und würdevoll schreitende Rhythmik und bekräftigendes Mitgehen der Klavierbegleitung mit der Singstimme bewegt den Hymnus „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes", der sich ehern von dem tiefgetönten Akkordgrund abhebt. Einen leichten und frischen Ton schlägt die „Wanderung" an. Luftig weht das hüpfende Begleitungsmotiv um die melodische Linie. Stark Mendelssohnisch ist die Melodie in „Stille Liebe" gefärbt; im Ritornell aber rettet Schumann seine Eigenart. Volkstümliche, seelenvolle Innigkeit bebt in der „Frage", die seltsam ungewiß und sehnsüchtig ausklingt. Schmelzende Gesangsmelodik ergießt sich in „Stille Tränen"; über einer beruhigend gleichförmigen Begleitung wölbt sich ihr weitgezogener Bogen. Die letzten beiden Lieder der Sammlung „Wer machte dich so krank?" und „Alte Laute" hängen zusammen; in beiden herrscht dieselbe Melodie, dieselbe todestraurige Stimmung, die in sanftem Dahindämmern Ruhe und Erlösung ersehnt und dies alles in einer wundersam einfach gefügten Form, die ohne alles Beiwerk die beseelte Sprachmelodik frei sich entwickeln läßt. Auf Kernersche Texte findet man noch ein bescheidenes inniges Liedchen „Sängers Trost" in op. 127 und das ruhige, empfindungstiefe „Trost im Gesang" in op. 142, das den Wanderschritt diesmal in stillerer Weise feiert und segnet.

Kündigt sich schon in den Kernerschen Liedern Schumanns Zug zur Volkstümlichkeit gebieterisch an, so kommt er ganz unverhüllt zum Durchbruch in den Gesängen auf Texte von Reinick und Burns. Sie nehmen eine bevorzugte Stellung in der Beliebtheit Schumannscher Lieder ein. Namentlich Reinicks weinfröhliche Rhein- und Wanderseligkeit fand in dem Tondichter ein nachfühlendes Echo. Vor allem ist es in op. 36 das köstlich morgenfrische „Sonntags am Rhein", das sich tief in alle Herzen eingesungen hat. Hier ist das Ebenmaß in dem Zusammenwirken von Singstimme und Begleitung vollendet getroffen. Volkstümliche, innige Freudigkeit und Herzlichkeit leuchtet aus jeder Note. Ein deutsches Gemüt nur konnte solche Klänge finden. Lieblich lockt mit seiner weichen Melodik das „Ständchen"; traulich zirpt die Begleitung dazu. Gemütvoll, fast ein wenig altfränkisch mutet die innige Melodik von „Nichts Schöneres" an. Ewig frisch aber bleibt „An den Sonnen-

schein", das Muster eines künstlerisch geformten Volkslieds, das immer wieder durch seine freudige Naivität der Melodie rührt. Weiter ausgesponnen hat der Dichter seine Phantasie in dem romanzenhaften „Dichters Genesung". Schumann folgte ihm willig auch auf phantastischen Wegen und malte den Elfentanz mit einfachen, aber wirksamen Mitteln. Gefühlvoll zieht die Melodik im letzten Lied „Liebesbotschaft" ihren Kreis; alle Rücksichten werden hier der melodischen Linie geopfert, die aber auch von seltener Eindruckskraft ist. Von den Liedern, deren Texte Robert Burns' Hochlandliedern entstammen, haben sich in op. 25 das urkräftige und charaktervolle „Hauptmanns Weib", das heißbetränte, innige „Weit, weit" und das neckisch-kecke „Niemand", das eine überraschende Note in Schumanns Liedschaffen bildet, für alle Zeiten auf der Bühne des Lebens erhalten.

Die verschiedenen Stile der romantischen Vielseitigkeit in Schumanns Lyrik sind mit den Dichternamen Heine, Chamisso, Rückert, Eichendorff, Kerner, Reinick und Burns gestreift. Kombinationen der verschiedenen Nuancen finden sich in der weiteren Fülle seiner Lieder in großer Zahl. Die Höhepunkte dürfen nicht unerwähnt bleiben. Ein besonderes Wort verlangen zunächst die Goethelieder. Sie sind merkwürdigerweise bisher immer unterschätzt worden und zählen doch zum Teil zu Schumanns stärksten Leistungen auf dem Gebiet des Liedes. Die Perlen findet man in den neun Gesängen, op. 98a, mit denen eine neue Epoche erhöhter Realisierungskunst in Schumanns Lyrik einsetzte. Der Gebrauch der Kunstmittel ist von einer wundersam abgeklärten Meisterschaft. Eine starke Verwandtschaft mit den Bestrebungen und Idealen Schuberts ist gar nicht zu verkennen. Die einfache liedförmige Komposition von „Mignon" (Kennst du das Land) ist von einer so intensiven innerlichen Empfindungskraft, daß sie den Vergleich mit jeder anderen berühmteren Vertonung des Gedichts aushält. Erhabene Weihe strahlt aus dem ernsten „An die Türen will ich schleichen", das mit wenigen Akkorden nur und einer unentrinnbar schmerzvoll klagenden Melodie die Unendlichkeit des Leidens erschöpft. Kühn ist Mignons Lied „Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen" gezeichnet. Unbeschreiblich ist hier die Wirkungskraft elementarer Modulationen ausgenutzt. Die „Ballade des Harfners" schweift ins

Uferlose, charaktervoll aber ist das eigenartig deklamierte „Wer nie sein Brot in Tränen aß". Weihevolle Ruhe atmet aus den ergreifenden Klängen des „Wer sich der Einsamkeit ergibt"; erschütternd bebt die heiße Melodie in „Nur wer die Sehnsucht kennt". Ganz aus dem ernsten düsteren Rahmen fällt das köstliche „Singet nicht in Trauertönen", das mit wahrhaft Mozartischer Heiterkeit und Grazie daherhüpft. Es findet einige fröhliche Weggenossen in den „Myrthen", op. 25, wo Goethes Lyrik mit dem kraftvollen „Freisinn" und den frischen Schenkenliedern „Sitz' ich allein" und „Setze mir nicht" vertreten ist. In dem Liederalbum für die Jugend steht Goethes „Die wandelnde Glocke" in einer lehrhaften, gemütvollen Komposition.

Lenau mußte Schumann als verwandter Geist anziehen. Die Melancholie und das tiefe Fühlen des Dichters fand in den Liedern op. 90 tönenden Widerhall. Die Innigkeit der Kantilene lebt in „Meine Rose" auf, Dur- und Mollregionen mit gleicher Inbrunst durcheilend. „Kommen und Scheiden" ist ein zartes Stimmungsbild mit einer feinsinnigen enharmonischen Umdeutung der charakterisierenden Tonart Ges-dur nach Fis-dur, die das letzte Geheimnis der Dichtung offenbart. In lichtes H-dur ist „Die Sennin" gehüllt, der sinnende Schluß aber endet zauberhaft auf der Dominante von gis-moll und eröffnet eine weite Perspektive. Tieftraurig verklingt „Der schwarze Abend" mit düsterlastenden Akkorden und stockenden melodischen Erhebungen. Von Byron, dessen schmerzliche Manfreddichtung Schumann zu einer musikalischen Großtat inspirierte, kam in den Liedern nur ein Gedicht zu unsterblicher Formung, das ernste „An den Mond", op. 95, in dem die tränenerfüllte Melodie sich in dunklem g-moll über Harfenarpeggien ergießt. Tiefer griff Mörikes Lyrik. „Das verlass'ne Mägdelein" in op. 64 klingt wie eine Vorahnung Hugo Wolfs. Leise klagend schüttet es sein Herz aus. Das dramatische Aufzucken „Plötzlich da kommt es mir" bei Wolf fehlt in der Schumannschen Auffassung. Hier bleibt alles Traum und Dämmerung, aber darum nicht minder charakteristisch. Die beiden Tondichter rivalisieren wieder in „Er ist's". Da darf man aber Wolf rückhaltlos den Preis zuerkennen. Schumann geht in op. 79 Nr. 24 allzu zaghaft mit dem jubelnden Gedicht um. Ebenso in dem „Gärtner", der in Wolfs musikalischer

Fassung Unsterblichkeit gewonnen hat. In „Jung Volkers Lied", op. 125 Nr. 3, lebt jedoch die Jugendfrische Schumanns wieder auf; das sprüht in kräftigem Schwung der Melodie und Rhythmen wie ein echtes, urwüchsiges Vagantenlied. Helltönend klingen die Saiten bei Andersens Gedichten, die in op. 40 vereinigt wurden. Schlicht und innig erhebt sich die Melodie in „Märzveilchen", nur zagend von dem Klavier unterstützt. Düster und unerbittlich schreitet der Rhythmus in „Der Soldat"; durch die Monotonie wird eine ergreifende, herzzerreißende Stimmung erzielt. Spukhaft zeigt sich „Der Spielmann", ein erschütternd realistisches Stimmungsbild, das alle Akzente der Verzweiflung wachruft. Echte Konzertlieder verdankte Schumann dem Dichter v. d. Neun, in op. 89 das sanftbewegte „Heimliches Verschwinden", das tiefempfundene „Abschied vom Walde", das frisch-jubelnde und schwungvolle „In's Freie" und das zärtlich von kosenden Klaviermotiven umspielte, duftige „Röselein, Röselein!" Auch die Dichtungen von Pfarrius inspirierten Schumann in dieser glücklichen Art. In op. 119 ist es die ergreifende Volkstümlichkeit der „Warnung" und das naive, eigentümlich rührende „Der Bräutigam und die Birke", in denen das warme Herzblut tiefsten und reinsten Empfindens pulst. Auch Hoffmann von Fallersleben fand mit seiner kindlich freudigen Poesie ein Echo in Schumanns Musik. Heißes Empfinden strahlt aus dem innigen „Mein Garten", op. 77 Nr. 2. Prächtig ist die Fülle der Kinderlieder in dem Liederalbum für die Jugend, op. 79, von denen der lichte „Frühlingsgruß" ganz in den Volksmund übergegangen ist. In den Jugendliedern klingt auch Uhlands Poesie jubelnd an in dem kernigen „Des Knaben Berglied" mit seinen kräftigen Rhythmen und sonnenhellen Modulationen. Geibel fand mit seiner leidenschaftlichen „Sehnsucht" in op. 51 eine glühend empfundene musikalische Vertiefung, die mit ihrem Feuer unwiderstehlich fortreißt. Von seinen Übersetzungen aus dem Spanischen erklingen im Jugendliederalbum zwei graziöse „Zigeunerliedchen". In seltsamem Gegensatz zu der enthusiastischen Verehrung, die Schumann der Dichterin Elisabeth Kulmann zollte, steht das lyrische Ergebnis ihrer künstlerischen Vereinigung in op. 104. Einzig „Der Zeisig", ein munteres Liedchen, kann bestehen. Sonst scheiterte Schumann an den albernen Versen, die seinem Herzen keinen wahren Funken entlocken konnten.

In dem Reigen der ewig klingenden Lieder Schumanns sind auch vereinzelte Dichternamen zu finden. Zart ist das Gefüge der Begleitung in Mosens „Der Nußbaum", das ganz auf einem sehnsuchtsvollen Motiv ruht. Freundlich plaudern Singstimme und Klavier in dem prächtig belebten „Ich wandere nicht" (C. Christern). Auf schwankendem Grunde erklingt die innige Melodie der „Loreley" von W. Lorenz. Tief leuchten die Farben dieses nächtlichen Stimmungsbilds. Anmutig wird die seelenvolle Melodie der „Geisternähe" (F. Halm) umspielt. Noch perlender ist die Klavierstimme in dem beschwingten Lauf der „Aufträge" (Ch. L'Egru) geformt, dessen melodischer und harmonischer Schmelz unerschöpflich ist. Köstlich ist die anheimelnde Stimmung des „Sandmann" (H. Kletke) in den webenden und trippelnden Figuren festgehalten, die mit zauberischer Bildkraft wirken. Weit ist der melodische Bogen in „Ihre Stimme" von Platen gezogen, der von einer bewegten Begleitung gestützt wird. Geheimnisvoll säuselndes Triolengewebe belebt das „Abendlied" von Kinkel in jener dämmerhaften Stimmung, die Melodie und Harmonie nur in unbestimmten Konturen durchschimmern läßt. Blühend entfaltet sich das Spiel der Töne in der „Meerfee" (Buddeus); wundersame Reize tauchen in den Biegungen der Melodie auf, bis alles wie ein Traum versinkt. Ungestüm jubelt die Melodienfreude der „Frühlingslust" (Aus dem „Jungbrunnen"), während „Mein altes Roß" (Strachwitz) schwermütig mit wuchtender Rhythmik und getragenen Melodien das ewige Lied von der Vergänglichkeit des Schönen singt. Auch Shakespeare ist unter den Dichtern vertreten. Das Schlußlied des Narren aus „Was ihr wollt" hat durch Schumanns Hand eine prägnante, charaktervolle Fassung erfahren, die namentlich durch ihren wirksamen Rhythmus packt.

Den Liedern reihen sich die Romanzen und Balladen an. Auch hierin wurde der geschichtlichen Notwendigkeit ihr Recht. Die Form der Ballade war durch Zumsteeg, Reichardt und Zelter erschaffen worden, teils in der von Goethe nachdrücklich vertretenen Art der Strophenkomposition, die für alle Verse nur eine grundlegende Melodie hatte, dafür aber einzig durch den dramatischen Vortrag wirken sollte, teils als durchkomponiertes, den verschiedenen Stimmungen und Schilderungen des Gedichts gerecht werden-

des Gesangstück. Der Charakter dieser Balladen war aber immer noch romanzenartig, wie auch Schubert, der von Zumsteeg lernte, noch nicht die Objektivität der Ballade ganz erreichte. Das blieb erst Carl Löwe vorbehalten. Der Grundton der Ballade wurde festgestellt; aber alle Kontraste kamen zur vollen Geltung. Die Klavierbegleitung vertiefte die Erzählungskraft der Singstimme durch Tonmalerei und Charakterisierung des Details. Schumann kam von der Lyrik. Kein Wunder, daß bei ihm die Ballade nur eine dramatische Steigerung der Romanze war, d. h. daß der Vorgang ihn nicht zum Aufgeben seiner subjektiven lyrischen Regungen bewegen konnte. Schon in seiner Instrumentalmusik hatte er sich von äußeren Geschehnissen anregen lassen. Aber es war in Wirklichkeit nur die Idee, die ihn begeisterte. Der Vorgang als solcher trat zurück; die Stimmung beherrschte das Feld.

Von blühendem Klangzauber sind die Romanzen von Geibel, op. 30, erfüllt. Es sind Stücke von köstlicher Frische in der Erfindung und Form. „Der Knabe mit dem Wunderhorn" schwingt sich in belebtem Rhythmus auf; Hörnerklang webt darin und vor allem in dem wogenden Mittelsatz mit seinen zarten Terzen. Sanft gleitet die Melodie in „Der Page" über eine weichstützende Begleitung und ergibt ein reizvolles lyrisches Stimmungsbild. Etwas kokett ist der Charakter des „Hidalgo". Mit Grandezza schnellen die Motive auf; gravitätisch pocht der markante Rhythmus, und mit schwungvoller Geste sind die melodischen Aufschwünge gezeichnet. Zärtlichere Regungen werden in dem innigen, schmelzenden Mittelteil wach. Plastisch wirkt die musikalische Charakterisierung dieses Gedichts. Weniger prägnant zeigen sich die drei Balladen von Chamisso, die in op. 31 vereinigt sind. Die Schuld liegt an den Dichtungen, die mit Ausnahme der „Kartenlegerin" an einiger Monotonie leiden und dadurch keine musikalische Mannigfaltigkeit zulassen. „Die Löwenbraut" ist mit großen Strichen gezeichnet. Ein ernstes Thema beherrscht zuerst die Entwicklung, die sehr ins Breite geht. Der dramatische Höhepunkt wird dann mit einfachen akkordlichen Mitteln bestritten, die durch chromatische Modulationen die beabsichtigte Wirkung erzielen. Der spielerische Charakter der „Kartenlegerin" wird durch ein behendes Motiv festgelegt, das immer wieder auftaucht und zu reizvollen Kom-

binationen Gelegenheit gibt. Die verschiedenen Stimmungen der Dichtung sind mit sparsamen Klängen getroffen. Durch Kadenzen gliedert sich das Ganze fühlbar in verschiedene Abschnitte. „Die rote Hanne" konnte Schumann nicht sonderlich inspirieren; die Eintönigkeit des Gedichts färbte auch auf die Musik ab.

Op. 45 enthält wiederum drei Stücke. „Der Schatzgräber" von Eichendorff wird von einer aufwühlenden Figur der Begleitung beherrscht. Kraftvolle Modulationen zeichnen die Stimmungen der Verse nach und führen zu heftigen und schmerzlichen Erschütterungen. Einen bezaubernd frischen Ton schlägt die „Frühlingsfahrt" (Eichendorff) an, die auf einem volkstümlich schlichten Thema ruht, das aber alle Tiefen des Gedichts voll ausschöpft. „Abends am Strand" von Heine bringt jene seltsame romantische Mischung von Tragischem und Ironischem, die in der Musik schwer auszudrücken ist. Schumann hat den Ton für die groteske Schilderung der schmutzigen Lappländer gefunden. Um so intensiver berührt der stimmungsvolle Ausklang des Liedes, wenn man von dem Text noch nicht recht weiß, ob er ernst oder spaßhaft gemeint ist. Anders gibt sich Heine in der ersten Ballade aus op. 49 „Die beiden Grenadiere", die zu einem Prunkstück Schumannscher Kunst geworden ist. Die musikalische Diktion ist äußerst einfach und stützt sich auf eine schlichte Melodie, die aus dem Kern der Dichtung geboren ist. Echter Balladencharakter, etwas gebieterisch Erzählendes liegt über dem Ganzen. Die Krönung erfolgt durch die geschickte Anreihung der Marseillaise, die einen wuchtigen Eindruck zeitigt. Durchsichtig ist auch die Heinesche Ballade „Die feindlichen Brüder" aufgebaut; der Ausdruckskraft des Sängers ist hier in der einfachen melodischen Linie alles zu sagen überlassen. „Die Nonne" von Fröhlich ergab ein weihevolles Stimmungsbild, das Schumann mit weichem Melodienzauber und eigenartigen harmonischen Wendungen gestaltete. Seltsam im Ungewissen bleibt der Schluß auf dem Dominantseptimenakkord stehen. Auch in op. 53 herrscht die Lust an volkstümlicher Gestaltung vor. In „Blondels Lied" (I. G. Seidl) wird durchweg der ruhig erzählende Ton festgehalten, ohne Gelegenheit zu bedeutungsvoller Detailmalerei zu finden. Ebenso mußte „Der arme Peter" von Heine musikalisch ganz primitiv ausgestattet werden. Sinnfällig ruht die

Gesangsmelodik an der Oberfläche. Eng schmiegt sich daran die stimmungunterstützende Begleitung. Schärfere Akzente erforderte dagegen die Komposition von Heines „Belsatzar", op. 57. Ein stürmisches Gewoge in der Begleitung schildert die ungestümen Regungen, die die Dichtung zunächst erschüttern. Auch für die geisterhafte Erscheinung der Flammenschrift und den schauerlichen Schluß sind charakteristische Töne gefunden. Aber das Werk entbehrt des zwingenden Eindrucks, ebenso wie die Komposition von Schillers „Der Handschuh", op. 87, die dem unkomponierbaren Gedicht nicht beizukommen vermag. Das Köstlichste erreicht Schumann immer im Romanzenton. So ist auch „Die Soldatenbraut" von Mörike, op. 64, ein Kabinettstück. Fröhlich schwingen sich die Rhythmen auf; ganz aus der Stimmung heraus quillt die frische Melodie und verschmilzt mit der Begleitung zu einem bezaubernden Ganzen. Zu op. 64 zählt noch die „Tragödie" von Heine. Die drei Teile weisen musikalisch manche an Mendelssohn erinnernde Phrase auf. Sie sind volkstümlich gehalten, ohne jedoch die Wirkung auszustrahlen, die Schumann sonst in dieser Art zu erzielen weiß. „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" steht durch seine rührend klagende Melodie am höchsten.

Den gesungenen Balladen gesellen sich die melodramatischen zu. In geschickter Anpassung an die Dichtung ist Hebbels „Schön Hedwig", op. 106, mit Klaviermusik geschmückt. Die Gestaltung ist einfach. Eine rauschende D-dur-Fanfarenmusik führt in den festlichen Trubel, wo das sinnvolle Gespräch zwischen dem Ritter und dem Mädchen stattfindet. Hier ist die Innigkeit der schlichten Verse durch sparsame seelenvolle Klänge unterstützt und vertieft, bis ein leuchtender Aufschwung das Ganze abrundet. In op. 122 stehen die „Ballade vom Haideknaben" von Hebbel und „Die Flüchtlinge" von Shelley, beide gleich packend und eindringlich in ihrer Stimmungswirkung durch das Klavier erhöht.

Aus dem lyrischen Feld sproßten auch die mehrstimmigen Gesänge mit Klavierbegleitung, die in ihrer technischen Fassung von vollendeter Klangkultur zeugen. Vier Duette für Sopran und Tenor stehen in op. 34, das einfach bewegte „Liebesgarten" (Reinick) mit seiner schmelzenden Melodik, das leichtbeschwingte „Liebhabers Ständchen" (Burns), das liebliche, humorvolle „Unter'm Fenster"

(Burns) und das stimmungsvoll getragene „Familien-Gemälde“ (Grün). In op. 78 folgen wieder vier Duette für Sopran und Tenor: Rückerts „Tanzlied“, ein launiges Wechselspiel auf Walzerrhythmen, das innige Zwiegespräch „Er und Sie“ (Kerner), Goethes „Ich denke dein“, das sich in seiner wundersamen Gesangsmelodik schimmernd von dem satten Farbenton der Klavierbegleitung abhebt und das beruhigend herzliche „Wiegenlied“ (Hebbel). „Drei zweistimmige Lieder“ stehen in op. 43. Im Volkston, so ungekünstelt erklingt „Wenn ich ein Vöglein wär'“. „Herbstlied“ (Mahlmann) und „Schön Blümelein“ (Reinick) tragen denselben beschaulichen Charakter. Die „Mädchenlieder“ (Elisabeth Kulmann) für zwei Sopranstimmen oder Sopran und Alt, op. 103, schließen klangfroh den Kreis der Duette.

Aus den mehrstimmigen Gesängen mit Klavierbegleitung auf Geibelsche Texte, op. 29, ragt das tragische, tiefbeseelte „Lied“ hervor durch seine wirksame Vereinigung von inniger Melodik und kunstvoller Stimmführung. Die Krone aber bildet das phantastische, sprühende „Zigeunerleben“ für vier Stimmen, das echte Pußtatöne anschlägt und sich durch seine lebenswahren Melodien in alle Herzen eingesungen hat. Mit wenig Mitteln ist hier eine Szene musikalisch gemalt, die an sprechender Realistik kaum übertroffen werden kann. Auch in den „Romanzen für Frauenstimmen“ mit willkürlicher Begleitung des Pianofortes, op. 69 und 91, findet sich manche Kostbarkeit, so das lebendige „Tamburinschlägerin“ (Eichendorff), das in berückender Klangmalerei schwelgende „Meerfey“ (Eichendorff), das von intensiver Wirkung ist, das kernige und frische „Jäger Wohlgemuth“ (aus des Knaben Wunderhorn) und „Der Wassermann“ mit seiner ergreifenden, schwungvollen, leidenschaftdurchglühten Melodik und charaktervollen Rhythmik. Drei Frauenstimmen werden noch einmal mit Klavierbegleitung in op. 114 aufgeboten, wo sie namentlich in „Triolett“ (L'Egru) aparte Klangeffekte erzielen.

Eine reizvolle Form fand Schumann in der bunten Vereinigung von ein- und mehrstimmigen Gesängen, wie er sie in dem Spanischen Liederspiel und dem Minnespiel von Rückert anwandte, eine Form, deren Beliebtheit für den Konzertsaal unstreitig fruchtbar ist durch ihren abwechslungsreichen, fesselnden Charakter. Das „Spa-

nische Liederspiel", op. 74, besteht aus neun Nummern. Sopran und Alt beginnen mit der „Ersten Begegnung", die in zartes a-moll getaucht und von leichtem melodischen Gefüge ist. Tenor und Baß bringen im „Intermezzo" ihr gefühlvoll schmachtendes Ständchen. Im „Liebesgram" aber wird südliche Leidenschaft wach. Schrill bäumt sich der Nonensprung in der Melodie auf; trübe schattet g-moll über dem Ganzen. „In der Nacht" ergießt sich weiche Liebessehnsucht in langatmigen Melodien, die von einer einfachen Begleitung getragen werden. Alle vier Stimmen vereinigen sich in dem von keckem Bolerorhythmus durchpulsten „Es ist verraten", während die „Melancholie" in finsterem d-moll ihren Schmerz aushaucht. Glühend sprudelt das „Geständnis" vorüber mit bekräftigenden Akzenten in der Melodie. Von zierlichen, geschmeidigen Motiven wird die „Botschaft" umrankt, die träumerisch verklingt. Zum Schluß stimmen alle vier das jubelnde „Ich bin geliebt" an, das breit ausladend den Frohsinn der Liebe feiert. Die Romanze „Der Contrabandiste" für Baß steht im Anhang. Sie stellt an die Koloratur hohe Anforderungen, ist aber von äußerst humorvoller Wirkung.

Das „Minnespiel", op. 101, zerfließt wie alle Rückertdichtungen in zarter Stimmungsschwelgerei. Das frohbewegte „Meine Töne still und heiter", das breitgeschwungene „Liebster, deine Worte stehlen", das innige „Mein schöner Stern" und das herzliche „O Freund, mein Schirm, mein Schutz" sind die Einzelgesänge. Langsam und gefühlvoll ergeht sich das Duett „Ich bin dein Baum, o Gärtner", das durch imitierende Stimmführungen besondere Reize gewinnt. Lebhaft jubelt in frischem B-dur das Quartett „Schön ist das Fest des Lenzes". In dem Duett „Die tausend Grüße, die wir dir senden" trägt die wogende Begleitung eine von innerem Feuer geschwellte Melodie. Das Quartett „So wahr die Sonne scheinet", in dem die Klangwirkung der Stimmen wundervoll ausgenutzt ist, rundet den Kreis dieser weichen Lyrik ab.

Noch einmal werden südliche Töne angeschlagen in den „Spanischen Liebes-Liedern" für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianofortes zu vier Händen, op. 138. Ein kurzes Vorspiel im Bolerozeitmaß leitet das Werk ein. „Tief im Herzen trag ich Pein" singt der Sopran seine klagende Weise. Entzückt jubelt

der Tenor „O wie lieblich ist das Mädchen"; leicht stolziert die Melodie dahin. Ungestüm braust die Leidenschaft in dem Duett der beiden Frauenstimmen „Bedeckt mich mit Blumen" auf. Guitarrengezirp begleitet die Romanze „Flutenreicher Ebro", die sich in ihrer melodischen Linie kraftvoll aufschwingt. Das Klavier hat als Intermezzo einen Nationaltanz in g-moll, phantastisch im Rhythmus und echt empfunden in der Melodie. „Weh, wie zornig ist das Mädchen" stößt der Tenor in zuckenden Phrasen heraus. Lyrisches Verweilen tönt aus dem Lied „Hoch, hoch sind die Berge", das sich über einer einfach laufenden Begleitung ergießt. Munter plaudernd erklingt das Duett „Blaue Augen hat das Mädchen", einfach und schmucklos in seiner melodischen Prägung. Leidenschaft, Sehnsucht und Glücksgefühl ertönen aus dem Quartett „Dunkler Lichtglanz, blinder Blick", das die Spanischen Liebeslieder feierlich abschließt.

Auf allen Wegen der Lyrik hatte Schumann sein Ziel, das Seelische, Gefühlsmäßige, das Reinpoetische musikalisch darzustellen, erreicht. Keine Regung der Empfindsamkeit war ungenutzt geblieben. In alle Tiefen des Innerlichen hatte er das Senkblei seiner künstlerischen Schöpferkraft getaucht. Ein Höheres mußte es ihm nun sein, die Konzentration des Gefühls, die in der Lyrik Gestalt gewonnen hatte, auch auf die anderen Gebiete seines vielfältigen Schaffens zu übertragen. Denn was in der kleinen Form Geltung gewonnen hatte, durfte in der großen nicht unbeachtet bleiben. Der Lyriker Schumann sah von seinem Gipfel aus die Wege, die auch in den anderen Kunstzweigen noch unbegangen waren und zu eigenen herrlichen Höhen führen mußten. Er war jetzt mehr als je bereit und fähig, sie zu erklimmen.

KAMMERMUSIK

Klaviermusik und Lyrik hatten ihr Bestes und Äußerstes hergegeben, hatten den Gipfel ihrer Ausdruckskraft erreicht, als sich Schumann der Kammermusik zuwandte. Wir wissen, daß ihm das Klavier zu eng wurde für seine Gedanken, daß er manches un-

gesagt lassen mußte, was seine Phantasie bedrängte. „Ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann; namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde," bekannte er und empfand beim Nachgeben an seine Inspiration deutlich die Grenzen, die dem Klavier gezogen waren. Ausübend hatte ihn die Kammermusik von Jugend auf beschäftigt, und auch als Kritiker hatte er den zeitgenössischen Quartettkomponisten manche Stunde opfern müssen, wobei ihn wohl mehr als einmal die Sehnsucht nach eigener Gestaltung in dieser Form übermannt haben mag. Aber erst der vollkommene Klavierbeherrscher und Lyriker fand den Weg zur Kammermusik, nachdem er allerdings schon vorher in der Symphonik sein Meisterstück geliefert hatte.

Die Kammermusik hält die Mitte zwischen der Klavier- und Orchestermusik. Der subjektiven Gedankenprägung und Freiheit der Inspiration ebenso hingegeben wie in den überschwenglichen romantischen Klavierergüssen, hat sie wiederum nach symphonischer Einheitlichkeit und Verarbeitung der Einfälle zu streben. Die einzelnen Stimmen können sich, da sie in den verschiedenen Instrumenten Individualitäten darstellen, freier entfalten, inniger, rückhaltloser und unbeschränkter aussprechen. Eigenherrlich und von besonderem Wert ist der Einzelne im Ganzen. Der Wettstreit der Stimmen ist schärfer ausgeprägt als in der Symphonik, wo eine noch energischere Abstraktion im Gedanklichen eintritt und mehr der Zug ins Monumentale Geltung hat.

Die Kammermusik der Romantiker lehnt sich eng an die Lyrik an. Schumann hatte ebenso wie Schubert seinen Weg von der musikalischen Verklärung des Dichterworts aus genommen, hatte seine tondichterische Ausdrucksweise an poetischen Vorstellungen geschult und gemessen. Bei beiden war im Gegensatz zu Beethoven der reinen Inspiration, die sich nicht immer den Eindämmungen des Intellekts fügt, die Führerrolle zuerteilt. War es aber bei Schubert oft unverfälschte, urwüchsige Musikantenart, die unbedenklich aus vollem Herzen sang, so trat bei Schumann im Augenblick der Eingebung jene verfeinerte, poesieerfüllte Formung ein, die über Klang und Farbe hinaus noch anderen Zielen zustrebte. Wir finden bei Schumann nicht die Schubertsche naive und klangselige Breite der

Form, auch nicht den Beethovenschen Kampf zweier Prinzipien in dramatisch aufgebauter Durchführung oder äußerste Ausnutzung thematischer Beziehungen — seine Kammermusik ruht ganz auf der in seinen Klavierwerken geborenen poetischen Triebkraft, die durch die Lyrik an Prägnanz im Ausdruck gewonnen hatte. Hieraus ergibt sich schon die Überlegenheit seiner Klavierkammermusik über seine Streichquartette. Die Erfindung war an und für sich vom Klavier beeinflußt; die klangliche Vorstellungskraft hing an den Tasten.

Verhältnismäßig spät, als Einunddreißigjähriger, kam Schumann zur Kammermusik. Das erste Ergebnis waren die drei Streichquartette, op. 41. Die Klassiker, namentlich Beethoven, hatten als Vorbild gedient. Allen drei Quartetten ist eine frische, konzertante, blühende Note eigen. Eine sinnvolle und feingegliederte Art der motivischen Ausnutzung, die den musikalischen Aphorismus über seinen geistreichen Augenblickswert weit hinaushebt, zeigt sich in ihnen. Bewundernswert ist es auf jeden Fall, daß der am Klavier großgewordene Schumann sogleich beim ersten Anlauf in der Kammermusik Meisterliches zustande brachte. Ohne tasten und experimentieren zu müssen. Jagte er ja auch nicht neuartigen, unerhörten Phantasie- und Klanggebilden nach, sondern wollte nur in der altüberlieferten Form seinen romantischen Drang ausstrahlen lassen.

A-moll, die romantische Tonart, eröffnet den Reigen. Eine getragene Einleitung, die in keinem näheren thematischen Zusammenhang mit dem Hauptthema des Werks steht, läßt die Instrumente nacheinander in das zarte Spiel einstimmen. Leicht gleitet eine sehnsüchtig geschwellte Figur dahin; sie wird auf und ab geführt, bis die Bratsche sie in die Tiefe zieht. Mit vier heftig rhythmisierten Takten wird der Weg nach der Dominante von F-dur gebahnt, und nun beginnt der F-dur-Hauptsatz des Werks mit einem schwebenden Thema im $^6/_8$-Takt. Es ist graziös gebogen und verbreitet frohe Stimmung. Sogleich wird es gesteigert wiederholt. Den ersten beiden Takten wird ein neues laufendes Motiv abgewonnen. Das thematische Material des Satzes ist damit gegeben, denn ein eigentliches Seitenthema erscheint nicht. Alles ist aus dem Mosaik kleiner, rhythmisch prägnanter Motive, die dem Hauptthema

entstammen, kunstvoll gefügt. Munter werfen sich die Instrumente die kleinen Themen zu, weichen damit in entferntere Tonarten aus, tauchen sie in Mollmelancholie, betonen sie trotzig und selbstbewußt und lassen sie wieder freundlich aufleuchten. Meist schwebt die erste Violine melodieführend über den anderen Instrumenten in der alten konzertanten Art. Prickelnd sprudelt das Scherzo vorüber. Marschners Scherzo aus dem g-moll-Trio, op. 112, das Schumann gerade kritisiert hatte, sieht dem Thema über die Schulter. Aber es hat in Schumanns Fassung Eigenwert. Dem pikanten Hüpfen des Hauptteils stellt sich das Trio kaum entgegen. Heftig bejahen die sforzato-Schläge der Instrumente den stürmischen Charakter. Von seelenvoller Chromatik in den Mittelstimmen ist das Intermezzo erfüllt — eine Dur-Episode in dem a-moll-Scherzo, das noch einmal vorüberzieht.

Weihevolle Melodienbreite zieht durch das Adagio. Hier zeigt sich, was Schumann von Beethoven lernte. Drei präludierende Takte leiten zum Hauptthema, das seinen hochgewölbten Bogen über einen langgezogenen Baß und zartbewegte Begleitungsfiguren spannt. Bisweilen greift die zweite Violine mit in die Führung der Melodie ein. Stärker schwingt sich das Spiel auf. Heftiger werden die Rhythmen; jähe Oktavensprünge und rollende Figuren beschatten den Frieden für einen Augenblick, bis das Thema im schmelzenden Gesang des Violoncellos hervorbricht. Wieder braust die Erregung auf und wieder wird sie besänftigt, bis der Satz in friedvoller Beruhigung ausklingt. Schroff und mit energievollen Schlägen setzt der kernige Schlußsatz ein. In den ersten Takten liegen die Keime der ganzen thematischen Entwicklungen, ein impulsives Stoßmotiv und ein behendes Laufthema, die zu den eigenartigsten Wirkungen verkettet werden. Feinsinnige imitatorische Kombinationen tauchen auf. Im ganzen hat der Satz ein virtuoses, spielerisches Gepräge und Glanz in den effektvollen Steigerungen.

Die vier Takte, die die a-moll-Einleitung mit dem ersten Satz verbinden, sollten auch das F-dur-Quartett eröffnen. Aber Schumann ließ sie später wieder weg. Ohne jede Vorbereitung bäumt sich gleich das schlanke, biegsame Hauptthema auf. Der sonnige, schwelgerische Charakter des Satzes ist damit verkündet. Zärtlich werden nun die einzelnen rhythmischen Motive des Themas aus-

gekostet, verlängert und umspielt. Immer wieder taucht die herrliche Linie der Anfangstakte hervor; die Instrumente nehmen sie sich ab, und schmiegsam gleitet sie von Hand zu Hand. Eine schlichte, absteigende Melodie, die der Dominante angehört, kann als Seitenthema gedeutet werden. Aber sie wird sogleich wieder von dem motivischen Treiben des Hauptthemas abgelöst. In der Durchführung kreuzen sich die Motive nur noch mannigfaltiger und kunstvoller. Die Reprise nimmt ihren gewohnten Gang. Noch einmal grüßt das sinnige Seitenthema; wieder drängen die Hauptmotive vor, bis zwei energische Schläge dem Spiel ein Ende machen. Auf das muntere Gewoge folgt ein ernst sinnendes Andante quasi Variazioni. Ätherisch schwebt die schmelzende Melodie dahin; in tiefen, satten Farben schwelgen die Instrumente. Wie im Traum dämmert der mit Synkopen beschwerte Rhythmus, der bisweilen müde zusammensinkt. Nach einem Ruhepunkt folgt eine gleichförmige, gesangvolle, volkstümliche Melodie, die, mit feinsinnigen harmonischen Ausweichungen verkettet, eine eigene Liedform bildet. Daran werden die Variationen geknüpft, eine flatternd bewegte, von wogenden Arpeggien durchzogene, eine im zartesten pianissimo summende, auf Orgelpunkten ruhende, die nur in der Mitte sich seltsam erwachend aufrichtet, und eine frischer pulsierende, die ihr Motiv keck hochbiegt. Dann kehrt die Anfangsmusik wieder friedenbringend zurück. Eine bewegtere Coda läßt die Klänge noch einmal auffluten, bis sie stockend in As-dur versinken.

Ein geisterndes c-moll-Scherzo folgt; wie Schleier wallt die Melodie auf und nieder. Prägnante Motive werden daraus gewonnen und in buntem Reigen durchgeführt; aber immer wieder lebt das Hauptthema bald in Dur, bald in Moll auf. Burschikose Rhythmen beherrschen das Trio; eine trällernde Melodie des Cello wird von kichernden Figuren der Geigen beantwortet. Alle Instrumente stimmen in das humorvolle Lied ein. Der Hauptteil zieht seinen gespenstigen Schleier davor; in der Coda läßt sich die Triomelodie wieder vernehmen, bis sie von den Triolenfiguren verdrängt wird. Ein frühlingsfrohes Rondo rundet das Werk ab. Lustig sprudelt das Hauptthema in der ersten Violine vorüber; geschwätzig teilt es seine Geheimnisse den anderen Instrumenten mit, die aber nur Teile davon auffangen. Lebhaft wird man an den letzten Satz

der B-dur-Symphonie erinnert, die ein Jahr zuvor erstand. Ein anderes Motiv greift nach der Führung, jenes helle, leuchtende in C-dur, das in der C-dur-Phantasie und in der zweiten Symphonie steht, ein Lieblingsgedanke Schumanns. Bunt kreisen die Themen nun durcheinander; in allen Farben schillern sie auf, bis sie in virtuoser Steigerung zum Schluß getrieben werden.

Lieblich sinnenden Charakter trägt das A-dur-Quartett zur Schau. Sonnenschein liegt über dem Ganzen. In der kurzen Einleitung tritt schon das Motiv der abwärtsgleitenden Quinte auf, das den ersten Satz gebieterisch beherrscht. Das Hauptthema zerfällt in zwei kongruente Viertakter, die mit dem Quintenmotiv und einem laufenden Achtelmotiv das Thematische, das im weiteren Verlauf kunstvoll umgewertet wird, feststellen. Ein aufwärtsschreitendes Dreiklangmotiv schließt sich an. Die Instrumente wetteifern in Nachahmungen. Von primitivem Begleitungsrhythmus wird das melodisch gewölbte Seitenthema gestützt, das zuerst vom Cello vorgetragen und dann von der ersten Violine aufgegriffen wird. Die Dominante steht fest. Eine aufstrebende Fanfare lockt noch einmal Fragmente des Hauptthemas hervor, die E-dur endgültig befestigen. Kurz, und hauptsächlich vom Quintenmotiv zehrend, zeigt sich die Durchführung. Auch die Reprise ist knapp gefaßt. Traumhaft taucht im Schlußtakt die Quinte in die Tiefe. Der zweite Satz ist ein buntes, abwechslungsreiches Gefüge; über die einzelnen Teile aber spannt fis-moll sein einigendes Band. Ziemlich bewegt wird ein synkopiertes, sehnsüchtig verlangendes Motiv durchgeführt und der ersten Violine und Bratsche zugeteilt. Der melodische Gedanke wird nun in einfache Achtelfiguren aufgelöst; die Stimmung bleibt dieselbe. Energisch spricht sich der dritte Teil mit seinen scharfbetonten Nachahmungen aus. In ein sanftes melancholisches Adagio wird danach die melodische Linie hineingelenkt; zart singen sich Bratsche und erste Geige ihre Weise nach. Entschlossen, mit urwüchsigem Rhythmus wird das Spiel in dem nächsten Teil gewandt. Kraftvoll bäumen sich die Motive auf. Eine Coda führt wieder in die Anfangsstimmung zurück; Geige und Cello wetteifern im Wechselgesang. Noch einmal taucht in der Tiefe der entschlossene Stoßrhythmus auf; die Harmonie schwankt zwischen Dur und Moll, bis sie sich für Fis-dur entschieden hat.

Aus tieferschauernder Erkenntnis ist das Adagio geboren. Ins Unendliche möchte das heiß empfundene Hauptthema zerfließen. Es ist schwelgerische Romantik, die sich hier so grenzenlos und erschütternd ausspricht. Ein zweites Thema schwingt sich in abgebrochenen Phrasen über einem punktierten Begleitungsrhythmus auf. Immer gesteigerter bricht sich der Hauptgedanke Bahn, von den anderen Instrumenten nachdrücklich unterstützt, und in unsäglichem Frieden verebbt das Spiel. Frisch und impulsiv schnellt das Hauptthema des letzten Satzes empor. Mit seinem markanten Rhythmus deutet es schon auf eine virtuose und kühne Entwicklung. Eins der beliebten laufenden Achtelthemen Schumanns gesellt sich dazu; Triolengejage drängt dazwischen; immer wieder bricht das Hauptthema durch. Ein „Quasi Trio" in F-dur wird eingeschoben, das aus einer Bachschen Gavotte gewonnen ist. Es kommt noch einmal in A-dur zur Geltung, als die Reprise längst die Erinnerung daran zu verwischen drohte. Dann gelangt der punktierte frische Rhythmus endgültig zur Herrschaft und führt den Satz in mächtigem Aufschwung zu stürmisch jubelndem Ausklang.

Andere Ausdrucksgebiete als in der Kammermusik für Streichinstrumente allein eröffnen sich in der Verbindung des Klaviers mit Streichern. Die Klangfarbe ist um einen grundsätzlichen Gegensatz bereichert. War das Streichquartett das Ensemble der Individualitäten, so tritt bei der Klavierkammermusik schon aus natürlicher, klanglicher Notwendigkeit das Prinzip der Gruppierung der Streicher gegen das Klavier ein. Berücksichtigt man Schumanns Klaviermeisterschaft, so ist erklärlich, daß seine Kunst in der Klavierkammermusik zu noch größerer Vollkommenheit an klingender, sinnlicher Schönheit als in der Streichmusik kommen mußte. Für Schumann war es eine kraftvollere, ergiebigere Mischung, die ihn auch in der thematischen Erfindung zu erhöhter Leidenschaftlichkeit und stürmischerem Kampfesgelüst antrieb. Der Überschwang der jugendlichen Klavierergüsse lebt wieder auf. Schrankenloser Tatendrang spricht das erste Wort. Der intimen, feinsinnigen, träumerischen Pastellkunst des romantischen Streichquartetts werden nun großzügigere Klanggemälde voll schrofferer, packenderer Akzente entgegengehalten.

„Mit Energie und Leidenschaft" braust das erste Klaviertrio

d-moll, op. 63, auf. Der Schumann der Kreisleriana warf diesen ersten Satz hin. Großzügig richtet sich das gewaltige Hauptthema in der Violine auf. Schmerzlich und herbe ist sein Charakter. Wogende Klavierfiguren tragen den kühnen Aufschwung, der in scharfkantige Rhythmen, die im Scherzo wiederkehren, mündet. Vollgriffig stürmt das Klavier mit den beiden Streichern zusammen vor. Da, ein zärtlicher Doppelschlag in der Violine, ein leises Zögern der schroffen Rhythmen, und aus dem Klavier löst sich sehnsuchtdürstend das bewegte Seitenthema los. Die Violine wiederholt es. Aber schon kündigt sich im Cello das Hauptthema wieder an. Lebhaft wird es aufgegriffen und in die Durchführung gezerrt. Der scharfpunktierte Nebenrhythmus mischt sich gebieterisch in das Spiel, das in erbittertem Kampf um die beiden Themen auf und ab steigt. Allmählich läßt die Erregung nach. Unter zarten, glockenhellen Triolen der hohen Klavierregionen bilden die Streicher eine neue schmelzende Kantilene. Nach und nach treten die unruhigeren Akzente wieder ein, thematische Fragmente schmiegen sich der Triolenbewegung an. Immer deutlicher erheben sich die Themen, bis nach einem abermaligen Nachlassen die Reprise mit alter Leidenschaft einsetzt. Diesmal lenkt das Seitenthema nach D-dur; das Hauptthema jedoch drängt wieder nach Moll zurück und führt den Satz trotzig zu Ende.

Zwei bündige Takte eröffnen das Scherzo. Schnellend braust der punktierte Rhythmus des Hauptsatzes hoch. Klavier und Streicher spielen ihn wechselnd gegeneinander aus. Eine runde Achtelfigur tritt dazu. Kräftig werden die Motive gemischt. Dieselbe melodische Linie schlägt das Trio ein; es verändert das punktierte Hauptthema in ein gebundenes mit schreitenden Viertelnoten. Ungezwungen gliedert sich das Scherzo wieder an, und eine kurze Coda setzt den Schlußstein. In Traumestiefen steigt nun das Adagio. Nach dem wilden Ansturm und erregten Für und Wider der ersten beiden Sätze folgt das stille Verweilen. Una corda breitet das Klavier den tiefdunklen Klangteppich aus, auf dem die Streicher ihre Bahnen ziehen. Bewegter richtet sich der Mittelteil auf. Eine jener unnachahmlich zärtlichen Melodien, wie sie nur Schumann erfinden konnte, beherrscht ihn. Schwelgend nehmen sich die Instrumente die melodischen Biegungen ab, bis wieder die versunkene

Anfangsstimmung mit ihrer friedvollen Seligkeit eintritt. Zagend und erwartungsvoll bleibt das Spiel auf der Dominante von D stehen. Und nun folgt im letzten Satz die jubelfrohe Erlösung. Alle Düsterkeit, aller Traum ist vergessen. Kräftig und mit Feuer schwingt sich das glanzvolle Hauptthema auf. Unersättlich wird diese Freudenmelodie durchkostet, ein Seitenthema wird ihr abgewonnen, das leise sinnend die Hochgefühle ein wenig dämpft. Aber unaufhaltsam steigert sich der Wettstreit der Instrumente bis zur glanzvoll rauschenden Apotheose der Glückshymne.

War das d-moll-Trio in seinen Grundzügen voller dramatischer Akzente und leidenschaftlicher Erhebungen, so zeigt sich das F-dur-Trio, op. 80, im lyrischen Prunkgewand und von schwärmender Innigkeit erfüllt. Sehr lebhaft setzt der erste Satz mit dem freundlichen Hauptthema ein; die Streicher tragen es vor, lassen auch unmittelbar eine Steigerung folgen. Wechselreden der Motive eilen vorüber; alles zerstiebt. Da setzt in den dunklen Klangregistern des Klaviers das getragene Seitenthema auf der Dominante ein. Es ist mehr eine Bekräftigung des Hauptthemas und ihm wesensverwandt. Impulsiv steigert sich das thematische Spiel bis zur endgültigen Feststellung der Dominante und Abrundung der Exposition. Intermezzoartig beginnt die Durchführung mit einem neuen sehnsüchtig gesangvollen Thema, das der Melodie des Liedes „Dein Bildnis wunderselig" nachgebildet ist. Zart singt es die Geige; glückschauernd wiederholt es das Cello. Das Klavier aber knüpft die Beziehungen zum Hauptthema wieder an. Eine markante rhythmische Figur dient zu kunstreichen Nachahmungen. Die Liedmelodie dringt wieder durch, wird nachdrücklich weitergeführt und lenkt zur Reprise. In f-moll schnellt das Hauptthema auf. Eine aufwühlende Klavierfigur verscheucht die Trübung, und in hellem Dur beginnt das Wiederholungsspiel. In der Stretta taucht auch die Liedmelodie wieder auf; aber sie wird in dem wilden Strudel mit fortgerissen. Kräftige Schläge setzen dem Treiben ein Ende.

Das Tiefste hat sich der Tondichter für den langsamen Satz aufgespart, der diesmal bereits an zweiter Stelle folgt. Eine romantische Schwärm- und Nachtstimmung breitet ihre Schleier aus. Hier dürfen wir wieder einmal einen Blick in die abgründige Schöpferseele Schumanns tun. Das sind klagende, sehnsuchtstrunkene Me-

lodien, die zu seltsam kunstvollen Verbindungen geführt werden; da sind geheimnisvoll raunende Mittelstimmen, die sich scheu in das melodische Getriebe drängen, und Bässe, die schwellend aus dem Dunkel ans Licht streben; jähes Aufbäumen in leidenschaftlichen, gespenstigen Rufen, und dann wieder beruhigend zarte Klänge, die wie Naturlaute beglücken.

Die Traumstimmung liegt auch noch über dem dritten Satz, der von romantischem Zwielicht erfüllt ist. Sanft gleiten die melodischen Motive über hüpfenden Rhythmen hin. Wie ein verschwiegenes Märchenbild hebt sich der Mittelsatz ab, und das Ganze zerfließt glückzitternd. Unbändige Lebensfreude strahlt dagegen aus dem letzten Satz. Nacht und Traum sind versunken. Frohe staccato-Motive und punktierte Rhythmen pulsen in unablässigem Kreisen durch das Stück. Eine große thematische Einheit beherrscht den Satz. Überraschende Modulationen und kühne Kombinationen werfen nur immer neue Schlaglichter auf das bunte Spiel, bis die gradlinige Steigerungskraft Schumanns zu schmetterndem Ausklang führt.

In der Nachbarschaft der beiden glutvollen, schwermütigen Violinsonaten lohte die jugendheiße Leidenschaft Schumanns noch einmal erschütternd in dem dritten Trio, g-moll, op. 110, auf. Urpersönlich kündigt sich der romantische Feuerkopf in den mächtig geschwungenen stürmischen Themen des ersten Satzes an. Mit breitem Wurf strömt das wogende Hauptthema in den Streichern daher. Geige und Cello wetteifern in den schlanken Windungen der Melodie, bis auch das Klavier seinen Anteil verlangt. Im Charakter ähnlich, nur durch das Dur noch ein wenig schwärmerischer, spricht sich das Seitenthema aus, das durch die Vorschläge einige zarte Nuancen erhält. Die Durchführung ruht auf diesen Motiven. Sie ist von bunter Farbenpracht und durch hinreißende Steigerungen belebt. Die Reprise lenkt das Seitenthema nach G-dur, fällt aber wieder in die Mollstimmung zurück und verklingt traumhaft wie ein Phantom.

Schlicht und innig erhebt der langsame Satz seine Stimme. Breite Streicherkantilenen werden von sparsamen Klavierakkorden getragen; nur dann und wann wirft das Klavier einmal eine Phrase

dazwischen. Bewegter zeigt sich der Mittelsatz; erregte Anläufe führen zu schmerzlichen Ausbrüchen der drei Instrumente, bis die ruhevolle Anfangsstimmung ihren melodischen Schleier darüber deckt. Geisternde Rufe werden im Scherzo wach. Aus dem Charakter des ersten Satzes ist die wogende Thematik geboren. Im ersten Mittelsatz (G-dur) macht ein melodisches Motiv von sich reden, das auch im letzten Satz der zweiten Violinsonate eine Rolle spielt. Der zweite Mittelsatz stolziert in fröhlicher Ungezwungenheit daher. Das Scherzo wird darauf zu einem donnernden Abschluß geführt. Kräftig und mit Humor ist der letzte Satz gezeichnet. Die Themen sind von urwüchsiger Derbheit im Rhythmus. Kunstvolle Nachahmungen putzen das Spiel fesselnd auf. Der Zwischensatz hat seine Melodik von dem ersten Mittelsatz des Scherzos geliehen. Ein energischer g-moll-Teil schließt sich mit heftig punktierten Rhythmen an. Allgemach findet das Spiel wieder den Weg in den Hauptteil zurück und braust nun mit jubelnden Läufen und drängenden Akkorden zum Schluß.

Zu den Trios werden auch die Phantasiestücke, op. 88, für Klavier, Violine und Violoncello, die als a-moll-Trio bezeichnet sind, gerechnet. Sie sind mit leichter, sicherer Hand gefügt und eine Frucht des Kammermusikjahres 1842. In der zarten a-moll-Romanze hat das Klavier die Oberhand und singt eine rührend stille Weise, die in den Streichern keinen Widerhall findet. Breiter ist die Humoreske (F-dur) ausgeführt. Hier nehmen Geige und Cello regeren Anteil an der Führung der Melodie. Lebhaft und zackig in Rhythmik und Melodik sprudelt der Hauptsatz vorüber. Ein noch bewegterer Seitensatz ruht auf energisch punktierten Motiven, die in buntem Wechsel durch die Instrumente eilen. Ein kurzes akkordliches Intermezzo führt zu einem kraftstrotzenden Kampf des Klaviers mit den Streichern, der ein schroffkantiges Motiv in Höhen und Tiefen schleudert. Das kleine Intermezzo leitet dann zum Hauptsatz zurück, der ganz leise und spöttisch ausklingt. In dem „Duett" schwelgen die beiden Streichinstrumente in seelenvoll gezogener Melodik, die auf einer einfachen figurativen Klavierbegleitung schwebt — ein zarter Wechselgesang, der im beglückendsten Einklang der Instrumente endigt. Ein buntes Bild wird im Finale entfaltet; kräftige Marschmelodien, feinverschlungene Klangfäden im

ersten Mittelsatz, kernhafte Rhythmen und glitzernde Klavierläufe, kokettes Triolengehüpfe, wuchtende, vollgriffige Schreitakkorde, und zum Abschluß ein von Triolen gekrönter Aufschwung.

Dem Kammermusikjahr gehören auch die beiden umfangreichsten Kammermusikwerke Schumanns, das Klavierquartett, op. 47, und das Klavierquintett, op. 44, an. In beiden lebt der frische, große romantische Trieb und die Es-dur-Herrlichkeit jubelndster Klangfreude. Beide sind von einer schier unerschöpflichen Erfindungskraft beseelt und weisen eine Großzügigkeit in der thematischen Arbeit auf, die allein genügen dürfte, um die Bemängler von Schumanns Gestaltungskraft zum Schweigen zu bringen. Hier reicht ein Ebenbürtiger Beethoven die Hand. Nicht ohne Grund ist die heroische und Jubel-Tonart für die beiden Werke gewählt worden. Keine kühle Abstraktion im Gedanklichen trübt die Freude am sinnlich schönen Klang und am Schwelgen im Auskosten von Bravour und spielerischer Schwungkraft. Ungezwungen und wie selbstverständlich fügen sich die kunstreichsten kontrapunktischen Verknüpfungen aneinander. Mit großer Geste sind die Linien gezogen, und die Mannigfaltigkeit im Reichtum der Stimmungen bietet dem Herzen volles Genüge.

Einige feierliche Takte der Streichinstrumente, vom Klavier leise bejaht, leiten den ersten Satz des Klavierquartetts ein. Frisch und leuchtend beginnt das Hauptthema. Ein markanter Auftakt von drei abgestoßenen Vierteln, eine laufende Achtelfigur und eine schlichte Kantilene bilden sein motivisches Material. Für die Streicher wird ein gefühlvolles Nebenthema daraus abgeleitet. Immer noch bewegt sich das Spiel in Es-dur, bis das Seitenthema marcato trotzig nach g-moll abschwenkt. Es befestigt seine Herrschaft nachdrücklich und läßt nur das Auftaktmotiv des Hauptthemas Anteil an seiner Modulationsfreude nehmen. Die Dominante ist erreicht. Da setzt die langsame Einleitung wieder ein und führt zur Durchführung, die in kunstvollster und natürlichster Steigerung vom Hauptthema allein bestritten wird. Aber sie ist in Moll getaucht und zeigt weiche, sentimentale Linien, bis ein kräftiger Aufschwung nach Es-dur und zur Reprise steuert. Feierlich klingt es inmitten noch einmal wie Orgelklang hinein. Aber unruhig drängt das Spiel weiter, bis das Hauptthema energisch den Schlußstrich zieht. Erregt stürmt das

Scherzo in g-moll daher. Staccato wirbeln die Figuren auf; Klavier und Cello beginnen, Geige und Bratsche wiederholen den Gang. Springende Oktaven der Streicher, leidenschaftliche Terzen im Klavier, jähes Auffahren in der Höhe und dumpfes Grollen in der Tiefe. Unheimlich rast der Spuk vorüber. Im ersten Trio werden die Nachahmungsgelüste wach. Die Instrumente nehmen einander die melodischen Phrasen ab. Das Motiv des Hauptsatzes drängt sich mehrmals dazwischen. Auch in das zweite Trio mit seinen synkopierten, lastenden Akkordrufen mischt es sich, bis es wieder im tollen Wirbel das Spiel fortreißt und wie außer Atem leise verklingt. Ein elegisches, schmachtendes Duett ist der langsame Satz. Im Kanon lassen Cello und Geige die gefühlsselige Melodie ertönen. Klavier und Bratsche setzen das Spiel fort. Ein friedvoller, feierlicher Ges-dur-Mittelsatz leuchtet in tiefer Beruhigung auf, bis Bratsche und Violine das Duett wieder anstimmen und es jetzt mit rollenden Sechzehnteln umkreisen. Zart andeutend erhebt zum Schluß schon das Hauptthema des letzten Satzes seine Stimme und führt das schwelgerische Stück zu Ende. Alle satztechnischen Künste werden im Finale aufgeboten. Das Hauptthema ist ein echtes Fugenmotiv und wird auch zunächst nachahmend durch alle Stimmen gezogen. Ein gedehnteres Seitenthema läßt den Streichern ihr Recht zur Kantilene. Aus dem langsamen Satz klingt ein kurzes Nebenthema in dies bewegte Leben hinüber. Immer enger werden die Beziehungen im Thematischen geknüpft. Durchführungen der einzelnen Motive sind mit vielem Raffinement angelegt, das zu virtuosen Aufschwüngen und einem jubelnd rauschenden Schluß führt. So ist der Kreis der Entwicklung auch in diesem Werk zur vollen Befriedigung geschlossen.

Noch lebensfrischer hat sich die Es-dur-Tonart in dem Quintett, op. 44, bewährt. Die Unmittelbarkeit der Eingebung übertrifft hier noch die Satzkunst des Quartetts. Hier war echteste Romantik am Werk, sich unvergänglich in ihrer reinen Art zu manifestieren. Es ist, als seien alle Quellen der Musik geöffnet und sprudelten in unerschöpflichem Reichtum, so unsäglich ist die Fülle der Eindrücke, die ewig neu aus diesen Klängen aufflammen. Schwungvoll, mit energischer Betonung setzt das Hauptthema ein. Elementar ist seine Gradlinigkeit. Nachdrücklich stellt es seine festgemeißelten Inter-

vallschritte hin. Weicher wird es in einem Nebenthema ausgedeutet; aber sogleich erhebt es sich wieder trotzig und ungestüm. Bejahend bleibt das Spiel auf B stehen; da wird es überraschend zart von einer neuen Variante des Hauptthemas umfangen und in ferne harmonische Regionen gezogen. In kraftvoller Erhebung erreicht es jedoch den Weg zur Dominante. Ein sehnsüchtiges Überleitungsmotiv kostet die ganze Seligkeit des Dominantnonenakkordes aus, ehe es die Bahn für das Seitenthema in B-dur freigibt. Cello und Bratsche nehmen es sich im Wechselgesang ab, von stockenden Klaviervierteln unterstützt. Noch einmal die zärtliche Überleitung, und wieder nimmt das Seitenthema seinen Weg durch Cello und Bratsche, während die Violine schmachtende Zwischenrufe ertönen läßt. Es ist, als wolle die Überleitung noch einmal zur Wiederholung drängen; aber das Hauptthema reißt gewaltsam das Spiel an sich und bekräftigt die Dominante. Auch in der Durchführung führt es das erste Wort. Bald reckt es sich gebieterisch in die Höhe, bald eilt es auf stockenden abgerissenen Achteln in die Tiefe, spornt zu dumpfen Trillererregungen an und hält das Spiel in dämmernden Akkorden hin. Endlich rafft es sich zur Wiederholung zusammen, die ihren geregelten Verlauf nimmt.

C-moll-Trauerstimmung lastet auf dem langsamen Marsch. Sehnsuchtsvoll richtet sich ein Klaviermotiv auf. Verhalten grollt das abgerissene Thema des Trauermarsches, das mit herben Dissonanzen behängt ist. Durch die tiefen Regionen der Geigen und der Bratsche läßt es seine gespenstigen, schaurigen Rufe erschallen. Da lichtet sich das Dunkel, und tröstendes C-dur wogt in einer zarten Melodie und leisem Triolengeschwanke des Klaviers vorüber. Aber trostlos fällt das Spiel wieder in den Trauermarsch zurück. Da drängt sich die heiße Leidenschaft durch. In einem wildbewegten Zwischensatz rasen scharfrhythmisierte Motive wie schrille Aufschreie empor; aber in Triolen und zitterndes Tremolo löst sich alles auf. Das Trauermarschthema ertönt in der Bratsche, und nur die erste Violine und das Cello werfen drohend, jedoch bald ermattend, das wilde, zackige Triolenmotiv dazwischen. Noch einmal leuchtet der zarte Mittelsatz, diesmal in F-dur, auf, bis der Trauermarsch das Schlußwort spricht und wie ein Hauch in tröstendem Dur verhallt.

Behende und leichtfüßig stürmt das Scherzo herein. Die Form ist übersichtlich und bietet der Ausdeutung keine Rätsel. Nur ein spielerisches Stück konnte aus dem einfachen Hauptthema gefugt werden. Im ersten Trio dominiert ein Thema, dessen melodische Quintenschritte bei Schumann mehrfach zu finden sind. Das zweite Trio perlt mit seinen laufenden Figuren geschwind dahin. Der Hauptteil rahmt die Trios ein und läßt sich seine Coda noch von dem Thema des ersten Trios bekräftigen. Die energievolle Stimmung, die den ersten Satz beseelte, ist nun, da alle Trübungen des Trauermarsches vergessen sind, wieder vorbereitet. Die ungekünstelte Musizierfreude des Romantikers feiert ihren hellsten Triumph. Kraftvoll bejahend ist das Hauptthema. Markante Nebenthemen sind daraus abgeleitet, die das Spiel mit bunten Varianten schmücken. Getragene Melodik wechselt mit motivischer Kleinarbeit, die in feinziselierten Steigerungen zu überraschenden Höhen führt. Mannigfaltig werden die Klangfarben der Streicher gegen das Klavier ausgespielt. Immer neue Verbindungen tauchen auf, bis schließlich das Hauptthema des ersten Satzes in kunstvoller Vereinigung mit dem des letzten zum Gipfelpunkt der thematischen Entwicklung leitet und einen machtvollen Ausklang des Werkes herbeiführt.

Mit dem Klavierquintett hatte Schumann sein meisterlichstes Werk auf dem Gebiet der Kammermusik gegeben. Ein zeitlich weiter Sprung führt zu den beiden Duosonaten für Klavier und Violine, op. 105 und 121, die der letzten Schaffenszeit des Tondichters entstammen. Den konzertanten Stil dieser Form, die beiden Spielern mit Vorliebe Gelegenheit zu virtuosem Glänzen gibt, vereinigte er mit der romantischen Idee auf das glücklichste. Nichts kann die kindliche Verkleinerungssucht überkluger Kunstrichter empfindlicher bloßstellen als der hohe Gedankenflug und die formvollendete Schönheit dieser beiden Werke. Der poetische Reichtum ist unerschöpflich. Die Stimmung leidenschaftlich und voll dunkler Akzente. Drängend schwingt sich das Hauptthema der a-moll-Sonate in der Violine auf. Es regiert in kühnen und oft überraschenden Wandlungen den ganzen Satz. Die Instrumente wetteifern in den Umschreibungen des Motivs; aber immer herrscht der erregte, sehnsuchtsvolle Charakter vor. In schlichter Liedform

zeigt sich der zweite Satz, ein poesievolles Genrestück mit zwei leichtgefügten Mittelteilen. Das Ganze ist überaus zart und durchsichtig geformt. Von spielerischen Nachahmungen ist der Schlußsatz angefüllt; in wechselvollem Reigen ziehen die Instrumente ihre Linien, bis das Hauptthema des ersten Satzes wie ein düsteres Schicksal seine mahnende Stimme ertönen läßt.

Gewaltiger in der Anlage ist die d-moll-Sonate. Eine gebieterisch hoheitsvolle Einleitung führt mit schroffen Akkorden, die das Hauptthema schon vorzeichnen, in den ersten Satz. Hier offenbart sich wahre Größe, sowohl in dem energischen, urwüchsigen Hauptthema, dem sinnlich schwungvollen Seitenthema, den stürmischen Rhythmen der Nebenthemen, als in der thematischen Verarbeitung aller Einfälle und ihrer lückenlosen, in stetem Fluß befindlichen, großzügigen Formung. Die Leidenschaft glüht auch noch verhalten in dem bewegten zweiten Satz, während die edle Schwärmerei seiner beiden Zwischenteile ganz in das Fahrwasser des Gemütvollen hineingerät. Wie ein rührendes Volkslied klingt die ungekünstelte Melodie des langsamen Satzes, piccicato aus den Saiten der Violine gezupft, dann mit dem Bogen zart betont, von schmeichelnden Klavierfiguren unterstützt und umspielt und mit klangvollen Doppelgriffen verstärkt. Nur in der Mitte erwacht die Leidenschaft des zweiten Satzes und bringt scharfe Akzente in die stille Beschaulichkeit. „Der letzte Satz könnte an eine Seelandschaft gemahnen mit seinem herrlichen Auf- und Niederwogen," meinte Joachim und deutete damit den Charakter treffend an. Auch in diesem Werk ist der Stimmungskreis wieder abgeschlossen. Die düstere Leidenschaft des ersten Satzes findet in den Stürmen des letzten ein Echo und richtet sich zu gewaltiger, erschütternder Größe auf.

Den Kammermusikwerken gliedert sich noch eine Reihe von Stücken für Blas- und Streichinstrumente mit Klavier an. Ihr Charakter gleicht zum großen Teil dem der Trio-Phantasiestücke, op. 88. Im Jahr 1849 erwachte plötzlich Schumanns Liebe zur solistischen Betätigung der Blasinstrumente. Daher stammt zunächst das „Adagio und Allegro" für Pianoforte und Horn, op. 70. Das schwärmerische Adagio ist voller gedehnter Kantilenen. Waldromantik webt in dem unmittelbar sich anschließenden Allegro, das

von wechselnden, vorwiegend heroischen Empfindungen beseelt ist. Aus ähnlicher Stimmung sind die drei „Phantasiestücke" für Pianoforte und Klarinette, op. 73, geboren, das erste, ein zartes lyrisches Lied ohne Worte, das die verschiedenen Klangregister der Klarinette sattsam auskostet; das zweite, ein leicht perlendes Gefüge voller Triolenfreude; das dritte mit energischeren Akzenten, feinsinnigen Nachahmungen und einer schwunghaft ausladenden Coda. Alle drei in einfacher Liedform. Pastorale Regungen schimmern aus den „Drei Romanzen" für Oboe mit Begleitung des Pianoforte, op. 94, deren lieblicher Charakter sich in reizvollen Melodien von durchsichtiger Formung und eigenartiger harmonischer Untermalung ausspricht. Die schmucklose Klangfreude beschaulicher Hausmusik bestimmte auch die Haltung der „Fünf Stücke im Volkston" für Violoncello und Pianoforte, op. 102, die in schlichtester Gewandung feinempfundene Gedanken bieten. Virtuosere Regungen leben in den „Märchenbildern" für Pianoforte und Viola, op. 113. Phantastisches und Melancholisches, Kriegerisches und Träumerisches leuchtet aus den vier Stücken. Auch die „Märchenerzählungen" für Klarinette, Viola und Pianoforte, op. 132, stellen der Phantasie der Ausführenden leichte Rätsel zur Lösung. Wirrendes Zauberspiel pulst in der ersten, die großspurige Geste herrscht in der zweiten, traumhafte Klangseligkeit und Inbrunst in der dritten, während die vierte viel Ritterliches und Siegesgewisses verkündet.

Die Kammermusik Schumanns zeigt eine weitere Erfüllung des romantischen Ideals. Die Fesselung des seelischen Überschwangs der Eingebung durch die Form mit ihrer strengen logischen Tendenz führt zu einer Abklärung im Auskosten und Ausdrücken der poetischen Stimmungen. Keine Uferlosigkeit, und doch ein Hinausgreifen über die klassizistische Idee — die Fortsetzung und Nutzbarmachung der Absichten, die Beethoven in den Werken seiner mittleren und letzten Periode verkündet hatte, und eine Brücke für das Nachkommende, das in Brahms seine größte Verkörperung erlebte.

ORCHESTERWERKE

Die Periode reifer Männlichkeit in Schumanns Schaffen wird am charaktervollsten durch die Orchesterwerke bezeichnet. Auf keinem anderen Gebiet seines Wirkens ist der Tondichter empfindlicher verkannt worden. Man wollte und will ihn durchaus nur als den Meister der musikalischen Miniatur gelten lassen; sucht vielmehr nach Beweisen, seine Unzulänglichkeit im Spannen des großen Bogens (namentlich in den Durchführungsteilen) zu begründen. Und kann doch nur zu Ausflüchten greifen, die sein Ureigenstes — den lyrischen Romantizismus — als etwas hier Nichtgenügendes anfechten sollen. Man muß also seine Vorzüge, die ihn von anderen Tondichtern der Symphonik unterscheiden und seinem Werk die persönliche Prägung geben, zu Nachteilen umwerten, nur weil man sich scheut, die Auffassung der symphonischen Form selbst als wandelbar, vielfältig und unerschöpflich zu begreifen und anzuerkennen.

Hier darf in eine solche einseitige Art der Beweisführung nicht eingestimmt werden. Denn diese Wahrheit muß immer noch als oberstes Gesetz der Kunstbetrachtung gelten: daß das Genie ein Anrecht darauf hat, aus seinen subjektiven Schaffensbedingungen und ihrer Erfüllung heraus begriffen zu werden. Von diesem Sehwinkel aus betrachtet, kann die Frage also nur lauten: Hat Schumann einen seinen höchsten, allgemeingültigen und anerkannten Schaffensergebnissen entsprechenden Gipfel auch in der Symphonie erreicht, gleichviel ob sein symphonisches Ideal demjenigen der Allgemeinheit entspricht oder sich in irgendeinem Gegensatz dazu befindet? Die Frage rührt an die Auffassung vom Wesen der symphonischen Form. Sie öffnet den alten Zwiespalt wieder, ob es nur eine gültige Form gibt, oder ob Form etwas Veränderliches, Mannigfaltiges ist. Die Antwort liegt für uns außerhalb jeden Zweifels. Sofern man nicht den Begriff „Form" mit „Schema" verwechselt, ist Form etwas Dehnbares, das nur durch den Inhalt gestaltet wird; mit jedem Inhalt neu und anders, ewig fließend und nie im voraus begrenzt. Es ist demnach eine Selbstverständlichkeit, daß neben der Beethovenschen Symphonierichtung, die aus reiner Abstraktion des Gedanklichen, aus dem in schwerem inneren Ringen entstandenen logischen Gefüge gewonnen wurde, eine andere, dem

Augenblick der Inspiration entsprossene, der schrankenlosen Hingebung an den romantischen Klangzauber geweihte Symphonik, deren Kreis Schubert eröffnete, wachsen und sich weiter entwickeln konnte. Je nachdem man die symphonische Durchführung als den Kampf zweier Prinzipien, die dramatisch zugespitzte thematische Auseinandersetzung oder als eine bloße Erweiterung, Fortführung und Vertiefung der Grundstimmung des Hauptsatzes ansieht, wird man auch eine unterschiedliche Stellungnahme zu den Symphonikern gewinnen. Da dürfte denn statt aller spitzfindigen und oft anmaßenden Erklärungsversuche für die Schaffensfurche des Genies weit eher eine Anpassung an den Gedankengang des großen Meisters angebracht und lohnend sein. Denn bisher hat noch immer der Prophet zum Berg kommen müssen und nicht umgekehrt; bisher hat noch immer die Theorie und das kritische Räsonnement den oft steilen und merkwürdigen Wegen der Schaffenden folgen müssen.

Die Verkennung des Symphonikers Schumann beruht auf einem Vorurteil, dem nämlich, wonach ihm zur großen Form der Atem, d. h. die Gestaltungskraft gefehlt hätte. (Selbst die thematische Erfindung hat man herabzusetzen versucht, was aber zu einer ernsthaften Diskussion keine Veranlassung geben kann.) Gewiß ist Schumann der unübertroffene Meister der kleinen Form. Klavierwerke und Lyrik geben die Beweise dafür. Aber er war auch durchaus dem großen Aufschwung gewachsen. Die Frage ist, ob der Lyriker auch Epiker war; denn die Symphonik ist die Form der epischen Gedankenausstrahlung. Schumann wußte die große Fläche anzufüllen, den weiten Bogen zu spannen. Zwar erstrebte er in der Symphonie nicht eine Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Gedanken — heldenhaften, trauernden, jubelnden —; er wollte nicht große leidenschaftliche Probleme aufrollen und in himmelstürmendem Tatendrang lösen oder eine grandiose Metaphysik der Töne enthüllen; aber er wollte doch viel mehr als bloße Genrekunst geben. So näherte er sich aus individuellem Begehren und Streben Schubert, ohne Beethovens Ideal aus den Augen zu verlieren. Innere Wahrhaftigkeit, kein bloßer Spieltrieb sind die Kennzeichen seiner symphonischen Musik. Deutsch, kernig und träumerisch ist ihr Charakter. Der romantische Enthusiast der Klavierwerke und Lieder fand auch in der Symphonie sogleich die eigene Note, die

sich wohl in der Form und Anlage auf Beethovens und Schuberts Vorbild beziehen läßt, aber durchaus selbständigen Geist atmet: den der echtesten, unverfälschten Romantik.

Wie Schubert flossen ihm die symphonischen Gebilde schnell in die Feder. Ohne vorwiegende Anspannung des formenden Intellekts ließ er seiner Inspiration freien, rückhaltlosen Lauf. So sind die vier Symphonien stets nur die Frucht weniger Tage oder Wochen gewesen. Die Folge war jene Art der thematischen Rückungen in den Durchführungsteilen, jenes unbedenkliche Sichüberlassen an eine Stimmung, die von manchen Beurteilern als Mängel gerügt wurden, was man durch unentwegtes Anlegen falscher Maßstäbe zu musikhistorischen Glaubenssätzen prägen konnte. So haftet an Schuberts Symphonik der gedankenlose Vorwurf der Länge und Uferlosigkeit, während man Schumann Mangel an Gestaltungskraft andichtet. Als ob ein genialer Meister, der beispielsweise das Quintett op. 44 erschuf, nicht auch imstande gewesen wäre, eine nach den Begriffen der Theoretiker unantastbare Symphonie zu gestalten, wenn nicht gerade seine Form, die er gab, die ihm einzig und allein zustehende und der vollendete Ausdruck seines symphonischen Schöpferwillens war. Bei der Betrachtung der Symphonien soll nun aber auch gezeigt werden, daß Schumann die strengsten Bedingungen der symphonischen Form erfüllt hat. Das Verhalten der Beurteiler Schumanns Symphonien gegenüber zeigt also nur allzu deutlich wieder einmal das mit wahrer Naturnotwendigkeit hervortretende Bestreben der Kleinen, an dem Großen „Fehler" zu entdecken und ihm einige Blätter aus seinem Kranz zu reißen. Mit dem Erfolg, daß die Menge ihnen mehr Glauben schenkt als dem herabgewürdigten Genie, das mit seiner reinen, göttlichen Sprache doch alle Einwände wie nichts zerstäuben sollte und könnte, wollte man nur auf sie hören.

In der Beethoven- und Schubertnachfolge wies die Symphonieliteratur zu Schumanns Zeiten Namen auf wie Ferdinand Ries, Spohr, Kalliwoda, Fr. Schneider, Moscheles, C. G. Müller, F. Lachner und Mendelssohn, die mit Ausnahme des letzten jetzt alle verklungen sind. Man darf überzeugt sein, daß sie alle die Regeln zu handhaben wußten und gediegene Arbeit lieferten. Spohr ging in poetischem, sentimentalem Drang sogar oft über das nötige Maß

hinaus, war aber nicht kernhaft genug, um bestehen zu können. Mendelssohn fand vollste Befriedigung im Erfüllen und Nachbeten des klassizistischen Ideals, durchsichtig und vornehm abgeklärt in der äußeren technischen Aufmachung. Schumann aber setzte den Hebel tiefer an. Aus dem Geist Schuberts und Beethovens erfaßte er die symphonische Idee. Schon in der äußerlichen Klangwirkung, der Instrumentierung, prägte sich sein Gegensatz zu den Zeitgenossen aus. Sie hatte nicht den süßen Schmelz Mendelssohns, sondern mehr die feste, naturwüchsige Farbenskala Schuberts. Mehr noch natürlich in der großzügigen Art, wie er seine persönliche, ureigene Note auf das Orchester zu übertragen wußte. Bedeutungsvoll bricht sein Zug zur Volkstümlichkeit in der Symphonik durch, wie er in dieser Vollendung bei keinem anderen Meister nach Beethoven auflebte.

Die Entstehung der ersten Symphonie in B-dur, op. 38, fällt in die Zeit der herrlichsten und freudigsten Höhenentwicklung seines Menschentums. Ihre hellen Fanfaren kündigten einen neuen Schaffensmorgen unter den Fittichen eines ruhig-glücklichen Daseins an. Der Kampf schien aus dem Leben gebannt zu sein. Eitel Lust und Überschwang konnte sich in heiteren, unbefangenen Spielen ergehen, die keine Erinnerung an das überstandene Trübe zuließen. Auch hier tönt also zwischen den Klängen ein Selbstbekenntnis des Schaffenden hervor.

„Im Tale blüht der Frühling auf." Diese letzte Verszeile eines von Melancholie durchschauerten Gedichts von Ad. Böttger gab die erste poetische Anregung zur Frühlingssymphonie. „Frühlingsbeginn", „Abend", „Frohe Gespielen" und „Voller Frühling" wollte Schumann die einzelnen Sätze ursprünglich benennen, ließ aber später alle Bezeichnungen fort. Jedoch hielt er an der Idee fest und schrieb dem Hofkapellmeister Wilhelm Taubert: „Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb im Februar 1841. Gleich den ersten Trompeteneinsatz möcht' ich, daß er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt, und im Allegro, wie nach und nach alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört."

Hell schmettern Trompeten und Hörner das Hauptmotiv des Satzes, hier in der langsamen Einleitung strahlend gedehnt, hinaus. Es sollte der größeren Steigerung wegen auf der Tonika beginnen. Bei der ersten Probe im Gewandhaus stellte sich aber heraus, daß auf den damals üblichen Naturtrompeten und -hörnern in B die Töne a—h (g—a klingend) eine unbeabsichtigte, lächerliche Wirkung machten. Deshalb ließ Schumann den Frühlingsruf gleich auf der Terz beginnen, wo er dann von dem vollen Orchester jubelnd wiederholt und weitergeführt wird. Grollende Baßfiguren und heftige Tuttischläge rütteln an dem starr gemessenen Andante. Die Erregung läßt nach. Leise rufen sich die Holzbläsergruppen das Motiv zu. Von der Höhe trippelt die Flöte herunter. Ein geheimnisvolles Triolenweben dringt aus den Tiefen der Streicher. Verstohlen hallt der Rhythmus des Hauptmotivs in den Bläsern. Das Spiel lebt auf; immer höher steigen die Triolen. Die Dominante weitet sich, vom Fortissimodrang der Instrumente aufgebläht. Da jauchzt das Orchester glückstrahlend mit dem Hauptthema allegro molto vivace auf. Die Geigen sprudeln behende in dem Nachsatz über. Unbändig und in immer neuer Umkleidung stürmt das Hauptthema daher und wirft seine Kränze nach allen Seiten. Auf c klopfen die Hörner den Hauptrhythmus. Da erhebt sich in den Bläsern das schmiegsame Seitenthema, das einen anmutigen Gegensatz in das Spiel trägt. Ein einfaches Nebenthema umkreist die Dominante weiter; spielerische Motive schlingen ihren Reigen. Das Hauptthema steigt und fällt diatonisch, immer energischer wird der Hauptrhythmus betont, bis ihn die Pauken zum Abschluß der Exposition durchdringend befestigen. Die Durchführung läßt das sprudelnde Treiben nur noch verwirrender und berückender anschwellen. Zu den lebendigen Kombinationen des Hauptthemas ziehen die Holzbläser einen sehnsuchtsvoll melodischen Kontrapunkt. Nachdrücklich werden die Motive jetzt ausgekostet; farbenreich schillern sie in den verschiedenen Instrumentalgruppen auf. Die reizvolle Kleinarbeit bemächtigt sich ausschließlich des Hauptthemas, bis das Spiel reif zur Reprise ist. Sie wird durch den thematischen Frühlingsruf in den Bläsern eingeleitet und nimmt ihren regelrechten Verlauf. Eine ausgedehnte Coda beschleunigt zunächst das Treiben der Motive und läßt dann mit voller Inbrunst ein jubelfrohes,

schlichtes Frühlingslied erklingen, das zum hellschimmernden Abschluß führt.

Dem Überschwang und Blühen folgt die still sinnende Verträumtheit des Larghetto. Die Streicher intonieren eine tiefatmende Es-dur-Melodie, der sich im Nachsatz die Bläser nacheinander zugesellen. Tiefer Frieden liegt darüber. Leidenschaftlicher steigert sich das Seitenthema, das in C-dur einsetzt, über A-dur seine zauberischen Wege geht und dann den Celli das Hauptthema in B-dur zuspielt. Ein Zwischensatz mit einem kleinen springenden Motiv hängt sich daran und verbreitet eine seltsame Erregung. Ein leuchtender Aufschwung bringt den Hauptsatz, der nun von zierlichen Figurationen umspielt wird, zurück. Sanft versinkt die Musik nach Es-dur; da erheben Posaunen ihre feierliche, würdevolle Stimme und lenken zum Halbschluß auf D-dur. Eine geheimnisvolle Pause — und mit energischen synkopierten Rhythmen stürzt das Scherzo unvermittelt in die Traumstimmung. Die zarte Wehmut ist verflogen, und das frische Leben zieht die Instrumente in ein munteres Kreisen. Eine anmutige Walzermelodie schwingt sich in Nachahmungen empor. Das erste Trio erweckt ein leichtfertiges Zwiegespräch zwischen Streichern und Bläsern, aus dem sich ein keckes Motiv losschält und zu lebhaften Steigerungen aufrafft. Das zweite Trio läßt spielerische, hüpfende Nachahmungen vorüberschwirren. In der Coda wird die Walzermelodie ganz zärtlich und kosend. Das Motiv des ersten Trios löst sie ab, bleibt aber zögernd auf der Unterdominante von D stehen. Wie ein Spuk verrauscht das Spiel dann in einigen Prestotakten.

Überreiche Blütenpracht wird in dem Schlußsatz, einem perlenden Rondo, ausgeschüttet. Der trotzige Rhythmus eines Seitenthemas leitet ihn schwungvoll ein. Geschwätzig plaudert das Hauptthema in den Violinen seine Frühlingsgeheimnisse aus, und lustig mischen sich die Bläser darein. Leise kichernd stimmen die Oboen und Fagotte das Seitenthema, dessen Melodie aus dem letzten Stück der Kreisleriana stammt, an; trotzig und ungestüm fahren die Streicher hinterher. Ein neues Thema wird daraus abgeleitet, und auf all diesen Motiven, denen sich noch der Hauptrhythmus des ersten Satzes anschließt, entspinnt sich das unerschöpfliche Treiben der Instrumente. Einmal in der Mitte legt sich ein sanfter Adagiotraum

darüber. Romantische Hornrufe ertönen. Trillernd schwebt die Flöte in der Luft, und mit fröhlichem Zwitschern lenkt sie das Spiel in den Hauptteil zurück, der wie ein jauchzender Frühlingssturm vorüberfegt.

Schumanns Ehrgeiz ging über das Malen lichter Frühlingsstimmungen hinaus. Er wollte an Urgefühle rühren, wollte auch den Kampf aus der Finsternis zur sonnenumglühten Höhe musikalisch manifestieren und ließ der dionysischen B-dur-Symphonie die herben Akzente der „Symphonischen Phantasie" in d-moll folgen. Aber den Leipzigern war der Sprung zu weit, das hohe Ideal zu nebelfern, und man zollte dem Tondichter nur geringe Ermutigung. Der legte das Werk zehn Jahre zurück, wo es in rheinischer Luft seine Auferstehung erlebte. Den Rang der zweiten Symphonie aber erhielt die in C-dur, op. 61, die fünf Jahre nach der Frühlingssymphonie fertig ward und die eigentliche große Symphonie Schumanns ist, nicht nur an äußerem Umfang, sondern gemessen an der elementaren Gewalt des Gedankenflugs.

Ein einigendes Band umschlingt die vier Sätze. Hier ist es nicht eine unverbindliche Aufeinanderfolge von einzelnen Sätzen, sondern die Erfüllung einer poetischen Idee, die durch thematische Verbindungen der Teile erreicht wurde. So klingt selbst in das spielerische Scherzo zum Schluß noch ein Hauch der Schicksalsgröße, die die gewaltige Fanfare der Einleitung verkündet. Und daß Schumann auch den Abschluß des letzten Satzes unter dies Fatum stellte, zeigt, daß es ihm hier um eine ungeheure dichterische Einheit, um Größe und Wahrheit ganz besonders zu tun war. Die C-dur-Symphonie ist ein Lied vom Kampf und Sieg, von Heldentum und Schicksalsgewalten; aber auch die weichen Regungen der Lyrik haben Platz in ihr. Hiermit sei ein für allemal der Vorwurf mangelhafter Gestaltungskraft für Schumann abgetan. Kann sich selbst der Paragraphenmensch an den Formen der C-dur-Symphonie ihre tonsetzerische Vollkommenheit abzählen und nach Ellen messen, so wird jeder Empfängliche von dem Geist des Werks impulsiv überzeugt sein. Da ist auch nichts von „Längen" oder „Schwächen in der thematischen Durcharbeitung" zu reden. Alles Technische wird den höchsten Anforderungen, die das Genie an sich zu stellen verlangt, gerecht. Der Beethovensche Charakter der Symphonik findet hier

seine vollendetste Neuprägung unter romantischer Beleuchtung. Entgegen dem sonstigen subjektiven Überschwang zeichnet Schumann hier mit klarer Überlegenheit die Linien. Seltsam unerotisch bleiben auch die intensivsten lyrischen Aufschwünge. Der sinnliche Klang ist nur Mittel, nicht Zweck. Keine gewichtige theatralische Geste stört die Entwicklung der Gedanken. Der Hauch der Größe aber hüllt die Klänge in das Gewand der Unsterblichkeit.

Eine langsame Einleitung bildet das feierlich stimmungsvolle Portal. Hörner, Trompeten und Posaune stimmen leise das auf der Tonika und Dominante ruhende Fanfarenthema an, den leitenden großen Gedanken des Werks. Zart weben die Streicher dazu auf und ab. Die Holzbläser dichten einen weichen, hingebungsvollen Nachsatz, bis die Fanfare etwas anschwellend den Kreis schließt. Lebhafter drängen die Instrumente vor. Die beiden Hauptgedanken des ersten Satzes erscheinen fragmentarisch; zackige Geigensprünge blitzen auf; machtvolle Tuttischläge, sehnsüchtige Motivregungen. Leise hallt der Fanfarenrhythmus durch, bis die erste Violine auf einer wogenden Figur zum Hauptsatz hinüberschwebt. Er steht unter dem Zeichen unablässigen Vorwärtsstürmens und läßt lyrische Gefühlsausbrüche nur episodisch zu. Kernig, frisch und stolz mit seinem markigen Rhythmus schwingt sich das Hauptthema empor. Prägnante, aber kurze Motive — kein getragenes Seitenthema — führen die Entwicklung weiter. In Es-dur taucht ein bedeutungsvolles, schmerzliches Motiv auf. Ein anderes Viertelnotenmotiv ist aus der Begleitungsfigur der Einleitung gewonnen. Der Bogen der Exposition wird in straffer Einheitlichkeit gespannt. In der Durchführung schlingen nun alle Motive ihren kunstvollen Reigen. Immer wieder werden die verschiedensten Kombinationen versucht. Unerschöpflich ist die Lust des Tondichters im Ersinnen neuer Situationen und überraschender modulatorischer Ausblicke. Die vorwiegend zärtlichen Regungen der Durchführung werden allmählich von einer großen wuchtenden Steigerung des Hauptgedankens verdrängt, die über einem brausenden Orgelpunkt auf der Dominante zur Wiederholung des Hauptsatzes führt. Feurig mündet das Spiel in eine breite Coda, die alle leuchtende Leidenschaft der Motive entfesselt und unter machtvollen Hornklängen das schmetternde Fanfarenthema über die Brandung erschallen läßt. Mit ge-

bieterischen Schritten eilen die strahlenden C-dur-Klangmassen zum Schluß.

Von höchster Originalität ist das Scherzo. Es stellt dem majestätischen Geist des ersten Satzes spielerische, virtuose Grazie entgegen. Pikante und sorgsame Linienführung und feingefärbte Kontraste beleben es. Ein perlendes Auf und Nieder, manchmal von zarten Akzenten ein wenig beschwert, so huscht es vorüber. Zwei Trios heben sich von dem flimmernden Hintergrund ab; ein hüpfendes, tänzerisches mit anmutigen Dialogen, flüchtigen Scherzen und heimlich süßen Annäherungen, und ein im schlichten Volkston singendes. Zum Ende des Scherzos tönt aus den Trompeten und Hörnern mahnend der Schicksalsruf des Einleitungsthemas in das phantastisch sorglose Treiben, das darauf schnell abbricht.

Alle Schleusen eines heißen, überströmenden Herzens tun sich in dem Adagio espressivo auf. In einfache Liedform sind die Gedanken gekleidet. Elegische c-moll-Stimmung liegt auf dem Hauptthema, das von ungeheurer Intensität und Eindringlichkeit im Ausdruck ist. Unendlich schmerzlich sind die sinkenden Septimenschritte in der zweiten Periode. Romantischer Waldduft steigt aus den leisen Bläserrufen, die zu einem zweiten sehnsüchtigen Thema leiten. Wieder wird das Hauptthema vorgedrängt; zweimal versucht es den Aufstieg. Jedoch erst beim dritten Mal kann es sich in strahlende Höhen erheben, während die Bässe schwer und wuchtig chromatisch aufwärtsschreiten. In Trillern sinkt das Spiel und führt zu einem fugierten Mittelsatz. Bald aber kündigt sich das Hauptthema an und bereitet die Wiederholung vor. Der Schluß des Adagios verhallt wie ein dunkler, weltvergessener Traum.

Der energisch hochfahrende Beginn des letzten Satzes reißt schrill in die Wirklichkeit zurück. Der Anschluß an die jubelnde, siegesgewisse C-dur-„Jupiter"-Stimmung ist wieder gewonnen. Das Hauptthema klingt wie eine frohe Bekräftigung alles Lebensbejahenden mit seinem burschikosen punktierten Rhythmus. Das aufzuckende Laufmotiv der Einführungstakte muß gute Dienste in der thematischen Verarbeitung leisten. Dem Adagio ist ein leidensvoll aufzuckendes Motiv entlehnt. Immer heftiger braust das Getön auf, bis sich unter hämmernden Streichertriolen ein italienisierendes

Nebenthema, das aus einer Umkehrung des Schmerzensrufs gewonnen ist, klagend erhebt. Es zieht durch Holzbläser und Streicher. Der Sturm der Gefühle läßt nach. Generalpausen deuten auf etwas Überraschendes. Zum ungekünstelten seelenvollen Volkston kehrt die Melodik zurück und bringt jenes Thema, das sich später in seiner Erweiterung und Umkehrung als die „idée fixe" Schumanns erweist, die in Beethoven ihren Ursprung hat. Mit sicherer Hand und in heller Klangfreude ist der symphonische Bogen weiter gespannt. In mannigfachen Verschlingungen tauchen die Motive auf. Gewaltig aber tritt die Majestät des ersten Satzes dazu und läßt die Symphonie mit schmetternden, glanzvollen Fanfaren in ungemessenem Jubel ausklingen. —

Die letzte Dresdener Zeit Schumanns hatte sich recht ungemütlich gestaltet. Ein überreiches Schaffen mußte zwar über die Hemmungen des Menschentums hinweghelfen; aber die Freudigkeit blieb mehr und mehr aus. Da kam mit der Übersiedelung nach Düsseldorf ein neuer Antrieb in den Tondichter. Lachende Schönheit umgab ihn; die Rheinlust umrauschte ihn mit unwiderstehlichem Sirenensingen. Auch er mußte wieder froher und ungezwungener fühlen lernen. Wiederum hatte er die größte orchestrale Form fünf Jahre lang ruhen lassen. Der Geist hatte ihn nicht zu dieser gewaltigsten Aussprache gedrängt. Jetzt konnte er jedoch die Schwingen wieder frei entfalten; ein Neues rang in ihm nach klanglicher Verkörperung: die Lust am Leben, die über romantisches Schwärmen hinausgehobene Freude am Wirklichen. So verkörpert die Rheinische Symphonie, Es-dur, op. 97, die herrlichste Frische Schumanns, sein bedingungslosestes Jasagen zum Leben mit all seiner Schönheit und Wonne und die flutendste Hymne an die Freude. In fünf Wochen stand sie fertig auf dem Papier; so überwältigend quoll der Musikstrom.

Ohne jede Einleitung beginnt das Hauptthema in vollem Orchesterklang. (Brahms kam in seiner F-dur-Symphonie auf denselben Rhythmus.) Der Aufschwung, die melodische Linie des Themas ist packend und eindringlich. Man fühlt: dieser elementare Gedanke wird den ganzen Satz sieghaft beherrschen. Es ist der Mann und Held, der sich froh und stolz darin ausspricht. Das Seitenthema tritt weiblich zart in den Holzbläsern (g-moll) auf. Es

bringt einen elegischen Mollton als Gegensatz, vermag sich aber immer nur vorübergehend zu behaupten. Der Tondichter will hier durchaus der Lebenskraft ein Denkmal setzen. So muß ein behendes Nebenthema — eine gestoßene Achtelfigur — das geschäftige Treiben weiterspinnen und stets dem Hauptgedanken den Weg ebnen. Alles blüht und strahlt und strebt stürmisch der Dominante B-dur zu. Mit kühnem Schwung reißt das Nebenmotiv das Spiel in der Durchführung an sich. Der Streit der Motive entbrennt mit ungewöhnlicher Heftigkeit. Lyrische Episoden des Seitenthemas heben sich leuchtend davon ab. Endlich kann auch das Hauptthema eingreifen; mehrmals ringt es sich mit wuchtigen dramatischen Aufschwüngen von Moll nach Dur durch. Über as-moll, H-dur, es-moll, Ges-dur und b-moll geht es nach Es-dur. Auf Orgelpunkten lastet die ganze Gewalt der motivischen Erregungen, bis sich endlich befreiend und mit ungeheurer Kraft die Wiederholung des Hauptthemas Bahn bricht. Eine kurze Coda vollendet den Sieg und klingt wie ein Triumphlied aus.

Anschaulichkeit der Tonsprache scheint Schumanns erste Absicht bei der Komposition der Es-dur-Symphonie gewesen zu sein. Romantischer Schwärmgeist sollte keine Geltung haben. Die freudige Tatkraft der Themen und ihre ebenso großzügige wie logische Entwicklung und Kreuzung verleihen dem ersten Satz ein außerordentliches, festliches Gepräge. Im zweiten Satz kommt die sorglose Volkstümlichkeit zu ihrem Recht. Das Hauptthema ist schmucklos singend, in behaglichem Zeitmaß schreitend und regiert den ganzen Satz, der eher Menuett- als Scherzocharakter besitzt. Ein leichtes Sechzehntelmotiv, das in zierlichen Nachahmungen durchgeführt wird, gesellt sich im zweiten Teil dazu. Das Trio schwenkt nach Moll und ruht mit seiner weichen Melodik auf dem Orgelpunkt der Terz. Erregter wogt das gemütvolle Spiel danach; die Sprache der Instrumente wird heftiger. Dramatisch bewegt bäumen sich die Themen auf, bis schließlich alles in zarter Ruhe verklingt. Die Wirklichkeit versinkt. Träumerisch erheben sich die Melodien des langsamen As-dur-Satzes, eines Nachtgesangs, durch den es wie schüchterner Liebesruf, sehnsüchtiges Verlangen, seliges stilles Glück und Mondschein weht. Die Orchesterbesetzung ist ganz der Stimmung des Stückes angepaßt: den Streichern und Holzbläsern schließen

sich nur zwei Hörner an. Über dem Orgelpunkt der Tonika richten sich zum Schluß die Melodien noch einmal tröstend auf.

Das ganze Orchester mit dem Blechbläserchor der Hörner, Trompeten und Posaunen wird in dem vierten Satz aufgeboten. „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie", hatte ihn Schumann ursprünglich genannt und damit die Kardinalserhebung des Erzbischofs von Köln verherrlichen wollen. Dann aber ließ er die erklärende Überschrift fort; denn „man muß den Leuten nicht das Herz zeigen". Wie feierlicher Orgelklang tönt es durch das Stück. Zahlreiche kunstvolle Nachahmungen formen sich zu einer gewaltigen, improvisatorisch anmutenden Phantasie, mit kontrapunktischen Verkleinerungen, Vergrößerungen und Engführungen des Motivischen. Zauberhaft leuchten die satten, tiefen Farben des Orchesters, die aus der innigsten Verschmelzung aller Instrumente zu einem einzigen Klangapparat geboren sind.

Der weihevollen Andachtsstimmung kirchlicher, frommer Versunkenheit folgt unmittelbar und um so gewaltiger die Rückkehr in die ungebundene Heiterkeit und Sorglosigkeit des rheinischen Volkslebens. Der letzte Satz gleicht einem einzigen Jubelruf. Eine Volksmelodie könnte das aus voller Brust herausgeschmetterte Hauptthema sein, dem sich in den Nebenthemen wie aus innerer Notwendigkeit die bei Schumann so beliebte und immer wiederkehrende punktierte Rhythmik anschließen muß. Kontraste gewinnen kaum an Boden. Alles hat nur ein Ziel: Freude zu spenden. Dazu dienen die kunstreichen Satzkünste ebensosehr, wie die starke und effektvolle dynamische Steigerungskraft der Themen. In einer unbändigen Coda wird dem Werk die Jubelkrone aufgesetzt.

Bewußt umgewertet wurde die symphonische Form in der d-moll-Symphonie, op. 120. Der Entstehung nach die zweite, sollte sie „Symphonische Phantasie" heißen. Die vier Sätze gehen ineinander über, und Schumann hätte vielleicht gut getan, den ersten Titel beizubehalten, schon um der Nachwelt das traurig-lächerliche Schauspiel zu ersparen, wie die Musikausdeuter an der ihrer Meinung nach „mangelhaften Gestaltung" des Werks ihren schwachen und wenig ertragreichen Witz üben. Ein trostloses Geschwätz über „architektonische Schwächen" und dergleichen hat sich an diese Komposition geheftet; ein Geschwätz, das heute noch fast ebenso

frisch und an der Tagesordnung ist wie ehedem. Zwar geht es zumeist von sogenannten Gelehrten aus, die mit dem ewig sprudelnden Quell der Musik selbst nur in loser oder gar keiner Verbindung stehen. Es sind dieselben, gegen die Schumann mehr als einen heftigen Bannfluch geschleudert hat, die sich eben auf die Spur jedes großen Geistes setzen und sich auf Kosten seines Genies aufblähen, indem sie seinen Ruhm zernagen.

Schon in dem ersten Satz der d-moll-Symphonie ist die Form bei sorgsamerem Betrachten und Nachfühlen klar und eindeutig festzustellen. Schumann nimmt sich hier die formelle Freiheit, das Seitenthema erst in der Durchführung statt schon in der Exposition einzuführen. Diese „Sünde wider den heiligen Geist" der Sonatenform, die dem Hauptsatz der Symphonie zugrunde liegen soll, gliedert sich aber so einleuchtend, daß es merkwürdig ist, wie man sie überhaupt verkennen kann. Die d-moll-Exposition schließt in F-dur. Die Durchführung wird zunächst von einem Nebenthema bestritten, bis das getragene Seitenthema in F-dur zur Geltung kommt. Die Reprise setzt nun, allerdings ungewöhnlich, aber in einer besonders schon bei Schubert beliebten Manier, nicht in d-, sondern in a-moll ein. Das Seitenthema erscheint in D-dur und rundet somit den Satz zu untadelhafter Einheit. Schumann tat noch ein übriges: er verknüpfte auch die thematischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen auf das engste und brachte sie so in eine das gewöhnliche Maß weit überschreitende, nahe Beziehung.

Eine langsame Einleitung mit schmeichelnden, weichen Sextengängen verbreitet stimmungsvolles Helldunkel und ruht zunächst ganz auf der Dominante. Die erste Violine wirft fragend eine Figur auf. Immer dringender und nachdrücklicher schwillt das Spiel an, bis es nach wenigen Takten in den ersten Satz mündet. Ein unruhiges Sechzehntelmotiv reißt die Herrschaft für den ganzen Satz an sich. Es ist dieselbe rastlose rhythmische Figur, die in den Schlußsätzen der B-dur-Symphonie und des F-dur-Streichquartetts ihr Wesen trieb. In funkelnder Behendigkeit stürmt es dahin, in spielerischen Nachahmungen gesteigert, und schließt die Exposition in F-dur. Mit heftigem Ruck wird die Durchführung nach es-moll geschleudert; sogleich sprudelt das Hauptmotiv wieder auf. In wechselvollem modulatorischen Kreisen, wird es, von hallenden

Bläserrufen unterbrochen, nach Des-dur getrieben, und hier hebt sich leuchtend ein zackiges, scharfpunktiertes Nebenthema (aus dem später das Hauptthema des letzten Satzes entsteht) ab. Das Hauptmotiv schweigt nicht und läßt seine Zwischenrufe unentwegt erschallen. Auch das Nebenthema betätigt eine wechselvolle Modulationsfreude und kommt nach F-dur, wo endlich das getragene melodiöse Seitenthema einsetzen kann. Der Kreis der Themen ist nun geschlossen. Mit überraschenden harmonischen Umdeutungen und Wendungen ist das blühende Leben der Motive geschmückt. Das prickelnde Treiben eilt geschäftig durch die Instrumente; immer neu erscheinen die Motive. Endlich setzt das Hauptmotiv in a-moll mit der Reprise ein. Sie ist kürzer gefaßt, drängt auf Posaunensequenzen in die Höhe, verbannt das Nebenthema ganz aus dem Spiel und überläßt in der Coda dem zuerst energisch zusammengerafften Seitenthema und dann dem Hauptmotiv die Herrschaft, die mit Pomp zur Krönung in hellem D-dur geführt wird.

Unmittelbar schließt sich die Romanze in a-moll an. Hart wird der d-moll-Dreiklang angeblasen und verklingt. Dann setzt das Hauptthema, eine innige, seelenvolle a-moll-Melodie, mit Solo-Cello und Oboe ein. Streicher und später Holzbläser nehmen das Sextenthema der Einleitung auf. Eine zarte Traumstimmung liegt darüber ausgebreitet. Ein D-dur-Mittelsatz schwebt wogend auf und ab. In seinen Triolen liegt bereits die Vorahnung zum Trio des Scherzos. Die Romanze setzt wieder in d-moll ein und endet auf der Dominante. Energisch springt das Thema des Scherzos in die Höhe. Flinke Nachahmungen suchen sich zu haschen. Stampfend und hüpfend eilen die Viertel vorwärts. Das Trio nimmt die zarte Melodik aus der Romanze wieder auf und läßt sie in zierlichen Biegungen aufschwingen und abgleiten. Nach der Wiederholung des Scherzos nimmt das Trio noch einmal das Wort; aber bald stockt der Fluß. Zaghaft bleiben die tiefen Holzbläser, Bratschen und Celli an der Dominante von B-dur hängen. Langsam unter verhalten drohenden Tremolos richtet sich das Hauptmotiv des ersten Satzes auf, unterbrochen von heftigen Rufen der Blechbläser. Immer aufwühlender drängt das Spiel zur Entscheidung. Die Dominante von D ist erreicht. Da bricht jubelnd der Schlußsatz in D-dur mit vollem Orchester los. Das frische, kühne und selbst-

bewußte Hauptthema ist auf dem scharfpunktierten Nebenthema des ersten Satzes gewonnen. In den Bässen rollt das unersättliche Hauptmotiv. Ein leidenschaftliches, modulationsfähiges Nebenthema mit bedeutungsvollen Oktavenschritten schließt sich an und bereitet den Eintritt des singenden Seitenthemas auf der Dominante vor. Es setzt den ungebundenen, fröhlichen Spieltrieb des Hauptthemas fort. Eine markante Steigerung des punktierten Motivs, heftige, diatonisch über den Posaunensequenzen aus dem ersten Satz aufrollende Läufe, und die Dominante ist befestigt. Das dem zweiten Takt des Hauptthemas entnommene prägnante rhythmische Motiv beherrscht nun die Situation in unablässigem Kreisen. Bald tritt das leidenschaftliche Nebenthema dafür ein und ebnet dem Seitenthema den Weg zur Haupttonart. Wieder zucken die punktierten Motive auf und rasseln die Sechzehntelläufe über Posaunensequenzen zur Höhe, bis eine Coda mit einem neuen gesanglichen Thema die letzte, gebieterisch aufleuchtende Steigerung in immer heftigerem Zeitmaß bringt.

Der Ring der Symphonien ist geschlossen. Ihre Vierzahl durchmißt die Höhen und Tiefen menschlicher Empfindungen und Gedanken, weilt in den lieblichen und freundlichen Gefilden, stürmt durch leidenschaftliche Erregungen, klagt in ungemessenem Weh und zeichnet mit kühnen Schritten das Werk ungebrochener künstlerischer Schöpferkraft. Die nähere Betrachtung der einzelnen Werke deckte die große Linie, die alle belebt, auf. Sie lehrte, daß Schumann durchaus und im erhabensten Sinn der Meister auch der großen symphonischen Form ist. —

Der symphonischen Leidenschaft des Jahres 1841 verdankte ein anderes dreiteiliges Orchesterwerk seine Entstehung: „Ouvertüre, Scherzo und Finale", op. 52. „Symphonette" war zuerst als Titel dafür geplant, blieb aber nach der Umarbeitung des Finales (1845) fort. Ein sonniger Schimmer liegt über der Ouvertüre, die in der Form des Sonatensatzes ohne eigentliche Durchführung aufgebaut ist. Ein verlangendes, sehnsüchtiges Motiv beherrscht die kurze, langsame Einleitung, die in elegischem e-moll dahindämmert. Auf der Dominante wendet sich das Spiel nach E-dur, und das leichtgeflügelte Hauptthema flattert fröhlich in den ersten Violinen empor. Einige zärtliche Akzente stimmen den Charakter noch

zauberhafter. Munter drehen die Streicher die Modulationen weiter, während langhallende Klarinetten- und Oboentöne darüber schweben. Ein energisches Motiv drängt sich dazu und läßt die Instrumente heftiger anstürmen. Da setzt nach einer Generalpause das gedehnte Seitenthema auf der Dominante ein und lenkt wieder in die unbefangen frohe Stimmung zurück. Eine leichte Durchführung der Motive verhindert die Wiederholung des Hauptteils nicht lange. Das Seitenthema erscheint diesmal in der Haupttonart. Eine Coda schließt sich an, die hauptsächlich von dem Rhythmus des Seitenthemas zehrt und das heitere Plauderstück von durchsichtiger, köstlicher Klarheit jubelnd vollendet.

Das Scherzo hat sich den Rhythmus der Gigue geliehen. Leichtfüßig hüpft es daher. Wie bleicher Mondschein hüllt cis-moll das Getänzel ein. Lebhafter schwillt das Spiel an. Geheimnisvolle Rufe werden laut. Übermütig werfen sich die Instrumente die Motivchen wie Fangbälle zu. Unablässig aber pocht der Giguenrhythmus. Das Des-dur-Trio bringt für kurze Zeit Ruhe und melodische Beschaulichkeit in das wirre Treiben. Im Chor wechseln Bläser und Streicher mit dem Thema ab. Aber schon erwacht das Scherzo wieder und führt in die phantastische Feen- und Elfenwelt zurück. Noch einmal taucht das Trio auf und leitet sanft in eine Coda über, in der erst ganz zum Schluß, als sie schon im Traum versinken will, leise der Rhythmus des Scherzos anklingt. Wie erwachend richtet sich das Spiel auf, fällt aber sogleich wieder hinab und verhallt in der Tiefe.

Im Finale treibt die lachende Wirklichkeit wieder ihr lustiges, blühendes Wesen. Zwei laute Rufe des ganzen Orchesters, dem sich jetzt auch Posaunen zugesellen, eröffnen den Reigen. Die erste Violine stimmt ein behendes punktiertes Thema an, das von Freude geschwellt ist. Im weiteren Verlauf des Spiels findet sich noch eine schmiegsame Kantilene und eine terzenselige Melodie, die ihren Ursprung im Hauptthema hat, dazu. Die Durchführung ist einfach und ruht auf dem energievollen Hauptrhythmus. Keine Wolke beschattet die helle E-dur-Freude, die sich zum Schluß überstürzend kundgibt.

Zusammengefaßter noch als in der Symphonik hat sich die Entwicklung einer poetischen Absicht und Vorstellung in der Form

der dramatischen Ouvertüre zu gestalten. Schumanns Sehnsucht zur Musikbühne hatte mit der „Genoveva“ noch nicht Erfüllung und Befriedigung gefunden. Er lechzte nach einer zweiten Tat auf dem großen Gebiet und griff diesen und jenen Stoff auf, ließ ihn dann aber wieder fallen, um sich einem neuen zuzuwenden. Aus dieser suchenden Leidenschaft entstanden 1850 und 1851 die Ouvertüren zu Schillers „Braut von Messina“ und zu Goethes „Hermann und Dorothea“, die er als Oper beziehungsweise Singspiel zu komponieren gedachte. Im ersten begeisterten Aufgreifen der Idee formte sich sogleich der musikalische Kern des Stoffes in ihm und drängte mit innerer Notwendigkeit zu einer Aussprache. Die Ouvertüre zu Shakespeares „Julius Cäsar“ erwuchs ohne musikdramatische Absichten, einzig aus dem Bestreben, dem gewaltigen Gegenstand eine einleitende musikalische Verklärung zu geben. So waren Schumanns Ouvertüren nicht Konzertouvertüren in der programmatischen und poetisierenden Art Mendelssohns und Gades, sondern vielmehr wirkliche dramatische Einleitungsstücke, die im engsten ursächlichen Zusammenhang mit den dichterischen Vorgängen standen, etwa wie Beethovens Egmont- und Coriolan-Ouvertüren, nur daß seine Motive nicht der Allgemeingültigkeit und Objektivität Beethovens ebenbürtig waren. Schumanns Ouvertüren sind von den Konzertprogrammen verschwunden, ohne daß für die beiden Hauptwerke, die zur Braut von Messina und zu Julius Cäsar, ein stichhaltiger Grund anzugeben wäre. Denn diese beiden Werke enthalten wahrlich genug edle Melodik und gediegene meisterhafte Arbeit, um überall mit Ehren bestehen zu können.

Düstere Leidenschaft flammt aus den Klängen der Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina“, c-moll, op. 100. Das Technische ist mit der sicheren Hand des Meisters gestaltet. Eine herbe Mollthematik in Beethovenschem Charakter beseelt das Ganze, das in der Durchführung der Motive eine mächtige Kraft und Zielbewußtheit zeigt. Als wirkliches Eröffnungsstück zu Schillers Tragödie drängt es den Inhalt des Dramas auf wenige musikalische Symbole und ihre Gestaltung zusammen. Wilde Aufschreie des Orchesters und sanftes, elegisches Dahindämmern verbreiten in der kurzen Einleitung eine dramatisch spannende Stimmung. Chromatisch und langsam tasten sich die Bässe vorwärts. Eine aufschnellende Figur

läßt die Unruhe nicht schwinden. Sie wird immer stärker und bereitet den schmerzlichen Sturm des Hauptthemas vor, das sich sehr lebhaft und mit kantigen Rhythmen erhebt und in finsterem Unisonogrollen alle tragische Gewalt heraufbeschwört. Leidenschaftlich und unersättlich klagt ein scharfrhythmisiertes Nebenthema in den Holzbläsern und Geigen. Beruhigend und ausdrucksvoll stellt sich die Klarinette mit dem gefühlstiefen Seitenthema, das die Beatrice in Schillers Drama verkörpern könnte, dem Treiben entgegen. Aber das Nebenthema jagt bald wieder fiebernde Unrast wie Wolken über den Frieden. Ängstlich schwirren Tremolos in den Violinen. In der Tiefe wühlen die Bässe, und stockend, aber unabweislich drängt sich nun das Hauptthema wieder ans Licht, fragmentarisch und durchkreuzt von Erinnerungen an die Einleitung und Beatricens stille gesangvolle Schönheit — bis nach mächtigem Anschwellen die Wiederholung des Hauptteils sich Bahn bricht. Die rastlose Leidenschaft behält nun das Wort bis zum Schluß. In wütendem Ansturm rütteln die Motive an dem Gefüge; aber unerbittlich hält die Schicksalsmacht sie umfangen, und in dunklen c-moll-Schlägen stöhnt der Unterliegende gegen die furchtbare Macht auf.

Von demselben tragischen Grundton ist die Ouvertüre zu „Julius Cäsar", op. 128, durchschauert. Die Orchesterbehandlung ist auf massige Wirkung angelegt. Kampf, Vernichtung und Verklärung sind die Richtlinien des Spiels. Ein finsteres, scharfgeprägtes Hauptthema beherrscht das ganze Werk. Alle anderen Motive sind daraus abgeleitet und haben nur die Stimmung des Grandiosen zu verstärken. Ein getragenes Seitenthema in den Bläsern lenkt vom Kampf in ruhigere Gefilde, muß aber bald den schroffen Rhythmen des Hauptthemas weichen. Die lichtvolle Apotheose in der Coda wendet sich nach F-dur und schlingt einen Strahlenkranz um den vernichteten Helden. Das in der poetischen Anlage tiefempfundene Werk leidet nur an der ein wenig starren Phraseologie der motivischen Entwicklung, die das Einfühlen in den Gedankengang erschwert.

Mit kleineren Mitteln und weniger Pathos arbeitet die Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea", op. 136. Eine Vorbemerkung des Tondichters in der Partitur sagt: „Zur Erklärung der in die Ouvertüre eingeflochtenen Marseillaise möge bemerkt werden, dass

sie zur Eröffnung eines dem Goetheschen Gedichte nachgebildeten Singspiels bestimmt war, dessen erste Szene den Abzug von Soldaten der französischen Republik darstellte." Das Thematische des Werks gliedert sich klar und übersichtlich. Ein rollendes Triolenthema, die Marseillaise und eine sehnsüchtig bewegte Melodie geben das Material, das in geschickten Steigerungen angewandt ist. Der Schluß verklingt auf Bruchstücken des französischen Triumphliedes. Die Ouvertüre wurde schon bei ihrem ersten Erscheinen ablehnend besprochen und hat es nicht vermocht, in der Gunst der Musikfreunde Fuß zu fassen. Ebenso ist die „Festouvertüre" mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester und Chor, op. 123, in Vergessenheit geraten. Sie teilte das Geschick so manches anderen Gelegenheitswerks, trotzdem der frische, freudige Impuls, der sie durchströmt, auch heute noch Widerhall finden könnte. Eine kurze feierliche Einleitung nimmt das Motiv des Rheinweinliedes schon voraus. Der Hauptteil wird von einem fröhlich sprudelnden Thema geführt, das in unbändiger Lust seine leuchtende Bahn zieht. Ein gemütvolles Seitenthema mischt sich anmutig darein. Die formelle Entwicklung geht natürliche, kunstlose Wege. Ein kurzes Tenorsolo bereitet den Eintritt des Chorliedes vor, das von dem vierstimmigen Männerchor jubelnd herausgeschmettert wird: „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher." —

Der Kreis der Orchesterwerke Schumanns ist damit gerundet. Es reihen sich hier jedoch noch drei größere Konzertwerke an, die der Beachtung der Musikwelt fast ganz entzogen sind, das Konzertstück für vier Hörner und Orchester, op. 86, das Konzert für Violoncello mit Orchester, op. 129, und die Fantasie für Violine und Orchester, op. 131. Das Hörnerkonzertstück für die lebendige Musikausübung retten zu wollen, wäre verlorene Liebesmüh. Es ist der Versuch Schumanns gewesen, die alte Form des Concerto grosso mit neuem Inhalt anzufüllen. Aber das Werk scheitert an der Schwierigkeit der Ausführung. Die hohe Lage des ersten Horns stempelt die Wiedergabe zu einem fast unmöglichen Glücksspiel. Die dreiteilige Anlage des Werks zeigt zwei bewegte Ecksätze, die eine poesievolle Romanze einschließen. Die thematische Erfindung ist dem Hörnerklang angepaßt und von romantischer Frische. Aber alle musikalischen Schönheiten und Künste der überaus klaren

thematischen Arbeit vermögen über das bittere „Unmöglich" nicht hinwegzuhelfen.

Anders ist es mit dem Konzert in a-moll für Violoncello mit Orchester, das in wirkungsreichen romantischen Farben prangt und ebenbürtig dem Klavierkonzert die Hand reicht. Wie nur wenigen ist es Schumann gelungen, den auf die kantable Spielweise begründeten Charakter des männlichsten Streichinstruments zu wahren. Frei wächst die Solostimme aus dem durchsichtig und feingliedrig behandelten Orchester heraus und drängt zu zauberischer melodischer Entfaltung. Das Gegenspiel zwischen Solisten und Orchester ist hier aufgegeben. Da auch die Tuttistellen auf ein Mindestmaß beschränkt sind, so konnte die Durchführung der Themen nur angedeutet und ohne schroffe dramatische Akzente gestaltet werden. Edle Schwärmerei verleiht dem Werk, dessen drei Abschnitte ineinander übergehen, einen schimmernden Hauch. Die beiden Themen des ersten Satzes haben in ihren echt Schumannschen Melodiebiegungen Schwung und Innigkeit. Stets hebt sich das Violoncello singend von dem Untergrund der anderen Instrumente ab. Das Spiel führt unmittelbar in den langsamen F-dur-Satz, eine von allem Irdischen losgelöste Romanze voller seliger melodischer Schwelgerei, in der die Kantilene ihren schönsten Triumph feiert. Etwas lebhafter klingt das Hauptthema des ersten Satzes an, von den Holzbläsern angedeutet und vom Violoncello erregt aufgegriffen. Dumpfes Tremolo bebt in den tiefen Streichern, und darüber schweben rezitativische Phrasen des Soloinstruments, bis ein breiter Lauf in den Schlußsatz treibt. Es ist ein Rondo, in dem das virtuose Element mehr zu seinem Recht kommt. Das prickelnde Hauptthema übt eine dauernde Herrschaft aus und wird in den reizvollsten Kombinationen ausgekostet.

Dem Cellokonzert vermag die 1853 für Joachim geschriebene „Phantasie" für Violine mit Begleitung des Orchesters, op. 131, nicht die Wage zu halten. Sie ist eins der „undankbaren" Werke, deren Ausführungsschwierigkeit in keinem rechten Verhältnis zur lebendigen Wirkung steht. Dazu ist die thematische Erfindung nicht quellfrisch und prägnant genug, um unmittelbar zu packen. Das seichte Fahrwasser virtuoser Spielerei ist jedoch streng vermieden

und der Adel der Linienführung leuchtet auch aus diesem herben Werk Schumanns.

Eine Tatsache ist gegen Schumanns Orchesterwerke, namentlich gegen die Symphonien, ins Feld geführt worden, die auch von dem größten Bewunderer seines Genies als ein gewisser Mangel anerkannt werden muß. Das ist das Problematische seiner Instrumentierung. Er stellt die Dirigenten vor schwierige Aufgaben; denn ohne kleine Retuschen geht es nicht ab, wenn sein Orchestersatz die erhoffte und gedachte Wirkung haben soll. Vielleicht hängt diese Schwäche mit dem Fehlen jeglicher Effektsucht bei ihm zusammen. Genug, sie ist vorhanden und braucht nicht verschwiegen zu werden. Denn in dem Bilde des Symphonikers Schumann ändert sie kaum etwas.

Mit der Umschreibung der Orchester- und Konzertwerke ist die Reihe der absoluten Musik Schumanns abgeschlossen. Der Weg führte von den Klavierkompositionen über die Kammermusik zu den Symphonien und fand steigend eine immer vollkommenere Erfüllung aller tondichterischen Ideale des Romantikers. Bei einem Überblick der großen Entwicklungslinie läßt sich sowohl in gedanklicher als kompositionstechnischer Hinsicht die Kurve zur Höhe nicht verkennen. Was in den kleinen Formen gefunden und erprobt war, das mußte in den großen durch die Kraft der gestaltenden Meisterschaft zur vollen Entfaltung gebracht werden. Somit bedeuten die Symphonien Schumanns die Krönung seines romantischen poetischen Strebens und einen erhabenen Gipfel im weiten Reich der Tonkunst.

CHORWERKE

In der Lyrik hatte Schumann die romantischen Bestrebungen seines Tondichtens von der Instrumental- auf die Vokalmusik übertragen. Er hatte in den subjektiv gefärbten poetischen Vorlagen der Dichter noch manche Steigerung für seine musikalische Ausdrucksweise gefunden. Es war nun nichts anderes als eine selbstverständliche Folge, daß er sich vom einstimmigen Lied auch der

mehrstimmigen Gesangskomposition zuwandte. Im Liederjahr 1840 waren es die Sechs Lieder für Männerstimmen, op. 33, die seinen Tribut an den Chorgesang darstellten. Es bedurfte aber erst stärkerer äußerlicher Antriebe, um ihn zu einer zielbewußteren und nachdrücklicheren Bebauung dieses Gebiets zu veranlassen: seiner Wirksamkeit als Dirigent der Liedertafel und des Chorgesangvereins in Dresden. Hier erreichte sein Schaffen im unbegleiteten Chorlied Höhepunkt und Ende. Denn bald war er der „ewigen Quartsextakkorde des Männergesangstils" überdrüssig.

Schumanns Chorlieder weisen mit Ausnahme der Ritornelle, op. 65, nicht die kunstreiche polyphone Stimmführung der Meister des a-cappella-Stils auf. Bei ihm ist alles mehr auf den schlichten, einfachen Volkston abgestimmt. Poetische Stimmungen und Empfindungen werden mit vorwiegend melodischen Mitteln ausgedrückt, die in einer feinsinnigen Harmonik und schlagfertigen Rhythmik reizvolle Unterstützung finden. Das Kolorit spielt eine wichtige Rolle und wird zum besonders bedeutungsvollen Kunstfaktor in „Paradies und Peri", zumal das Orientalische als hervorragend romantisch, ja oft als eigentlich romantisch betrachtet wurde. Die Chorlieder bleiben demnach bei ihrem Verzicht auf die stets objektivere kontrapunktische Linienführung des strengen Satzes durchaus im Bereich des Lyrischen.

„Fünf Lieder" von Robert Burns für gemischten Chor, op. 55, waren die erste Gabe. In ihnen herrscht ein naiver, freundlicher Volkston, der ganz Ausdruck der ungezwungen gemütvollen Poesie ist. Das schlichte „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin", „Die alte gute Zeit" mit den herzlichen melodischen Akzenten und der kecke „Hochlandbursch" sind von dauernder Schönheit. In den „Vier Gesängen", op. 59, gebührt dem innigen „Gute Nacht" von Rückert die Krone. „Nord und Süd" leidet trotz einzelner melodischer Feinheiten und einer geschickten Steigerung am Schluß durch allzu viele Wiederholungen. „Am Bodensee" ist im ersten Teil von frischen Impulsen getragen, gerät im zweiten aber in ein sentimentales Fahrwasser; von eigentümlicher Wirkung jedoch ist die harmonische Verschiebung des Schlusses nach F-dur. In vier Opusnummern sind die 1849 komponierten „Romanzen und Balladen" für gemischten Chor verteilt. Op. 67 enthält in „Schön-Rohtraut" (Mö-

rike) eine Perle; köstlich ist der blühende Romanzenton getroffen. Die schwelgerische melodische Linie ruht so an der Oberfläche, daß sie nur einer leichten und primitiven harmonischen Unterstützung bedarf. Noch mehr auf den Volkston ist „John Anderson" (Burns) abgestimmt. Gerade in dieser schmucklosen Art lag Schumanns Stärke im Chorlied. Wir finden sie zu zauberhaftem Klang geworden in Eichendorffs „Der traurige Jäger" und dem altdeutschen „Vom verwundeten Knaben" aus op. 75, in dem trüben Moll des Uhlandschen „Der Traum" und den leichtgebogenen und flimmernden Melodiefäden des „Sommerlieds" von Rückert aus op. 146. Herbe und machtvoll richtet sich in op. 75 „Schnitter Tod" mit seinen unerbittlichen Akzenten auf, während „Im Walde" (Eichendorff) mit seinen Echowirkungen, der eindringlichen Melodik und dem wundersamen stimmungstiefen Schluß ein unverwüstliches Dakapostück geworden ist. Aus op. 145 hat sich „Der Schmidt" von Uhland unvergänglich frisch erhalten durch seine übermütig sprudelnde Melodik und das charakteristische tonmalerische Hämmern der Bässe. Die übrigen der zwanzig Romanzen und Balladen sind verblaßt und haben für die lebendige Musikausübung keine höhere Bedeutung mehr.

Die „Vier doppelchörigen Gesänge" für größere Gesangvereine, op. 141, ruhen zu wenig auf kontrapunktischer Grundlage, um das große Aufgebot zu rechtfertigen. Sie sind auf einfache Wechselwirkung und dynamische Steigerungen angelegt und zeigen in ihrem Aufbau manchen wirkungsvollen und aus der Praxis gewonnenen Effekt. Aber die Inspiration floß Schumann nicht reich genug, um die vier Werke „An die Sterne" (Rückert), „Ungewisses Licht" und „Zuversicht" (J. C. v. Zedlitz) und „Talismane" (Goethe) mit ausreichendem musikalischen Urstoff zu versehen. Auch die Dichtungen stellen sich einer freieren Entfaltung der Klänge hindernd in den Weg, so daß es zu verstehen ist, daß Schumann diese Kompositionen zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichen mochte.

Merkwürdig ist, daß Schumann in seinen Chorgesängen für Männerstimmen bisweilen in den sogenannten Liedertafelton verfiel, der durch seinen schmachtenden Charakter in üblen Ruf gekommen ist. Die sechs Lieder, op. 33, entfernen sich nur wenig aus diesem Gehege. Die Melodik ist nicht immer gewählt, die Text-

behandlung leidet unter Willkürlichkeiten; nur in der Harmonik sind Feinheiten zu finden. Höher stehen die Lieder, op. 62. „Der Eidgenossen Nachtwache" ist von urwüchsiger melodischer Kraft und machtvoller Steigerung, die zum Schluß traumhaft verklingt. Frische Antriebe bewegen das „Freiheitslied", während sich der „Schlachtgesang" zu majestätischer Wirkung aufrichtet. Sein Bestes in diesem Genre gab Schumann in den „Ritornellen" (Rückert) in kanonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang, op. 65. Sie sind von feinster, kunstvoller Prägung. Die strenge Form gibt sich aber so ungezwungen, daß sie in köstlichem poetischen Zauber erstrahlt. Die Kanons sind in verschiedenen Kombinationen für Chor oder Solostimmen durchgeführt und zeigen der Männergesangskomposition einen reizvollen Weg zu weiterer Entwicklung. Ein von Schumann unveröffentlichtes Ritornell „Hätte zu einem Traubenkerne" hat Hermann Erler 1906 in der „Musik" aus dem Manuskript mitgeteilt. Es ist trotz der Schwierigkeit in der Ausführung eines der schönsten.

Dem Männergesang mit Instrumentalbegleitung hat Schumann zwei Werke geschenkt, die „Jagdlieder" für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern ad libitum, op. 137, und die Motette „Verzweifle nicht im Schmerzenstal" für doppelten Männerchor mit Orchester und Orgel, op. 93. Die Jagdlieder sind kurze musikalische Sprüche auf Worte aus H. Laubes „Jagdbrevier". Helle Dreiklangsfreude schwingt sich in ihnen auf; urwüchsige Melodien und prägnante Rhythmen bringen einen frischen Eindruck hervor, der durch eine geschickte Ausnutzung der Stimmen noch verstärkt wird. Die schmetternden Hörner schaffen dazu einen malerischen Hintergrund. Die Rückertsche Motette ist ursprünglich für a-cappella-Chor geschrieben; die Orchesterbegleitung wurde erst drei Jahre später hinzugefügt, hat also auch nur stützenden Charakter. Sie gliedert sich in fünf Teile mit starken Stimmungskontrasten. Schwer lastend ringen sich die Stimmen chromatisch auf, stürmen in erregten Schmerzensausbrüchen daher, klagen in zarten Nachahmungen von Chor zu Chor, künden freudig die Macht der Gnade und schwelgen in vollen Harmonien. Feingegliederte Arbeit vereint sich hier mit stark inspirierter Melodik zu feierlichen, großen Wirkungen, die durch die Farbentöne des Orchesters noch an Glanz

gewinnen. Schumanns Männerchorwerk findet hierin seine Krönung.

Der erste Schritt Schumanns zur großen Form des gemischten Chorwerks bedeutete auch sogleich das vollste und glücklichste Gelingen. Als freisinniger und romantischer Geist konnte ihn die strenge Kirchenkomposition, die stark an das Dogma gefesselt ist, zunächst nicht reizen, und er suchte seinen Stoff auf anderen Gebieten. Da kam ihm der Vorschlag seines Jugendfreundes E. Flechsig recht, einen aus „Lalla Rookh" von Thomas Moore gewonnenen Vorfall, „Das Paradies und die Peri", dessen textliche Übertragung und Bearbeitung Flechsig unter die Feder genommen hatte, zu vertonen. Schumann war auch helfend beim Text am Werk, um ihn ganz seinen tondichterischen Absichten entsprechend zu formen. Die Idee war verlockend und im höchsten Sinn poetisch, spiegelt sie doch die Sehnsucht eines vom letzten und höchsten Glück ausgeschlossenen Wesens nach Anteilnahme an der wahren Seligkeit der Gottgefälligen. Es ist der Gedanke, der sich durch viele romantische Dichtungen in ähnlicher Fassung zieht und letzten Endes als Sehnsucht nach Vollendung und Läuterung der Seele das Ziel alles Edlen ist. Die Aufgabe war nun, das Mythische des Grundgedankens und seiner Verkörperung auf eine rein menschliche Basis zu bringen, den Phantasiegebilden blutvolles Leben einzuhauchen. Eine Peri, die zu den wegen eines Fehltritts aus der Seligkeit verstoßenen Engeln gehört und in bitterer Reue das verlorene Paradies durch eine gute Tat wiedergewinnen möchte, erhält an der Himmelstür den Bescheid, daß ihr geöffnet werden würde, wenn sie „des Himmels liebste Gabe" von der Erde vor den Thron des Allmächtigen bringen könnte. So schwebt sie suchend über Indiens Blumenhügel; das gesegnete Land ist von der grausigen Kriegsfackel überloht, und Ströme von Blut fließen unter dem Schwert des Tyrannen. Als höchstes Gut erscheint der Peri da ein Tropfen Herzblut eines Jünglings, der freudig und kühn sein Leben dem Vaterland opfert. Doch die Himmelstür bleibt noch verschlossen. „Viel heiliger muß die Gabe sein." Nun sucht sie in dem geheimnisvollen Land des Nils, über Ägyptens Königsgrüften, in Palmenhainen, in all dem Zauber dieses Erdenwinkels. Und wo die Pest ihre reiche Ernte hält, da fängt sie den letzten Seufzer

einer Jungfrau auf, die freiwillig ihr Leben an der Seite des todgeweihten Geliebten dahingibt. Aber auch diese Gabe ist noch nicht heilig genug. Geduldig geht die Peri wieder auf ihre Erdenwanderung, und in Syrien am heiligen Libanon findet sie einen Räuber, der von dem Gebet eines unschuldigen Kindes, das er belauscht, an seine eigene Jugendzeit erinnert wird und Tränen bitterer Reue über seine Verworfenheit vergießt. Diese Träne bringt die Peri nun zum Himmel, und das Tor wird ihr geöffnet. Denn die Selbsteinkehr und Reue eines Sünders, das Besinnen des Irrenden auf sein besseres Ich ist dem Himmel das liebste und wohlgefälligste Werk. Der schöne, lichtvolle Gedanke, daß nicht die Vaterlands- oder Gattenliebe, die uns Irdischen als das Höchste erscheinen, dem Himmel die heiligste Gabe sind, sondern die Liebe zum Unschuldigen, zu Gott — dieser Gedanke hat eine reizvolle Einkleidung gefunden. Das orientalische Kolorit ist in höchstem Grad poetisch. Wie mit Zauberhand berühren den Empfänglichen die Bilder der schwerduftenden, versunkenen Landschaft, die die menschliche Phantasie ins Ungemessene erregt. Die Verse dürsten nach Musik, so voller Stimmungsseligkeit sind sie. Der ursprünglichen Dichtung von Thomas Moore wurden noch einige Stücke hinzugefügt: die Chöre der Nilgenien, der Houris und der Schlußchor, das Quartett „Peri, ist's wahr?" und die Soloszenen „Verstoßen" und „Gesunken war der goldene Ball". Das Lyrische hat die Oberhand. Im ersten Teil regen sich auch starke kriegerische Akzente, die beweisen, daß Schumanns dramatische Gestaltungskraft nicht gering war. Aber die weichen Stimmungen behaupten doch den Vorrang. Sie feuerten auch des Tondichters Phantasie zu einer unvergleichlichen Großtat an, die ihn in seiner echtesten Eigenart zeigt und unauslöschlich seinen Ruhm als Meister des großen Chorwerks kündet. Er schuf mit dem Paradies und Peri ein Musterwerk des weltlichen Oratoriums, jenes Kunstgenres, das mit Recht oft als eine Zwitterschöpfung angesehen werden darf. Schumann aber vermied glücklich alle Klippen. Die leise Monotonie in der Handlung, die sich im dritten Teil fühlbar macht, wird durch einen solchen Überschwang an musikalischen Einfällen übertönt, daß man sie im lebendigen Erfassen der Musik nicht empfindet.

Dem Werk wurden von musikalischen Rezensenten seinerzeit

manche Mängel nachgesagt. Zu Brendel sprach sich Schumann, der für gewöhnlich auf derlei Dinge nicht einzugehen pflegte, über Rellstabs Opposition kurz aus: „Namentlich zwei Vorwürfen, die ihr hier (in Berlin) gemacht werden — der Mangel an Rezitativen und die fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke — die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt zu sein scheinen — wünscht' ich, dass Sie sie ins Auge fassten!" Wir dürfen glauben, daß der scharfkritische Schumann imstande war, seine Vorzüge zu erkennen. In der Tat ist das Rezitativische in dem Werk auf das Mindestmaß beschränkt. Nur dann und wann greift der Erzähler in der Art des Bachschen Evangelisten ein. Überall aber macht sich der Drang nach melodischer, formeller Gestaltung bemerkbar. Über alles, das Lyrische wie das Erzählende, ergießt sich ungehemmt der unerschöpfliche Strom der Schumannschen Melodien. Eine Liedform drängt sich an die andere, ohne erhebliche Zäsuren zuzulassen. Und man sollte diesen Reichtum nicht schelten. Wer im Überfluß schwelgt, der darf verschwenden.

Sehnsucht, das echt romantische Motiv, klingt in zahllosen Formen durch das Ganze. Romantisch ist auch die Einkleidung der Dichtung in die exotische, indisch-orientalische Farbenpracht, die mit einem leisen Anflug von Schwermut alle Kraft der Empfindungstiefe aus der Seele des Tondichters löst. Fernab vom Dogma wandelt hier die Verkündigung einer ethischen Heilswahrheit ihre Wege. Die zarte Gestalt der Peri, deren Herzensregungen mit dem feinsten Griffel aufgezeichnet sind, hebt sich leuchtend von dem Untergrund der Geschehnisse und Stimmungen ab. Sie hat immer das Vorrecht der schönsten Kantilene. Die Musik legt den Nachdruck auf das melodische Ausmalen lyrischer Stimmungen, rafft sich aber in den Chorsätzen zur Erhöhung des Ausdrucks auch zu wirksamen Satzkünsten auf. Das Wesen des Oratoriums ist, an der Hand von Vorgängen Empfindungen lyrischer Art zum Ausdruck zu bringen. Diesem Grundcharakter entspricht Schumanns Peri-Musik durchaus, wobei eine gewisse Verwandtschaft mit Webers Oberon kaum zu kennen ist.

„Das Paradies und die Peri" zerfällt in drei Teile, von denen jeder einen Versuch der Peri zur Erringung der Seligkeit schildert. Ein zartes Motiv beherrscht die kurze Instrumentaleinleitung, nach der

eine Altstimme erzählt, wie die arme Peri weinend vor dem ihr verschlossenen Paradies steht. Ein klagendes fis-moll-Arioso (Nr. 2) der Peri gibt ihrem Schmerz Flügel. Durchsichtig schimmert der melodische Schmelz auf dem feingewebten harmonischen Gewand. Ein Engel, der die sehnsüchtige Klage gehört hat, verkündet ihr unter leise klopfenden Triolen die Verheißung aus dem Schicksalsbuch (Nr. 3). Lebhaft schnellt Nr. 4 rezitativisch auf und leitet zu einem getragenen As-dur-Teil, dessen Melodik auf einem unablässigen tiefen as—g-Gewoge der Bratschen ruht; suchend läßt die Peri ihre Gedanken über die Reihe der Gaben, die ihr gottgefällig dünken, schweifen. Unschlüssig wendet sich das Spiel nach der Dominante von F. Da breitet sich unter der zur Erde Herabschwebenden Indiens Zauberland aus. Zwei Frauen-, eine Tenor- und Baritonstimme singen in berückenden Tönen das Lob der Landschaft (Nr. 5). Aber schrill gellt dort der Kriegsruf auf (Nr. 6). Eine großangelegte dramatisch bewegte Chorszene schildert die Erregungen. Wild richtet sich der b-moll-Kriegsmarsch empor. Die Chöre der Indier und der Eroberer stehen sich drohend gegenüber; grollende Sforzati erhöhen noch die leidenschaftliche Spannung. Ein Jüngling allein ist noch ungebeugt von der Kraft des Feindes, dessen Triumphgeschrei ihn umtost (Nr. 7). Im Rezitativ wird sein Wortwechsel mit dem fremden Tyrannen geschildert. Kämpfend unterliegt er. Bestürzt klagt der Chor das Weh (Nr. 8); immer sanfter und demütiger verebben die Klänge. Nr. 9 schließt den ersten Teil ab. Ein Rezitativ erzählt, wie die Peri den letzten Blutstropfen des für das Vaterland Gefallenen auffängt. Beglückt stammelt sie über Harfenwogen ihre Hoffnung, mit dieser Gabe die Seligkeit zu gewinnen. Jubelnd wiederholt der Chor ihren Preis des Heldentums, und in strahlendem D-dur wird die Heiligkeit der Vaterlandsliebe gefeiert. Eine kunstvolle Fuge steigert noch die Kraft des Ausdrucks, der sich in immer ungemessenerer Weise kundgibt. Silberhell schwebt die Stimme der Peri über den Klangmassen, die in höchstem Aufschwung enden.

Hatte der erste Teil die Trauer zum Siegesjubel getürmt und in dramatischem Kraftaufwand schroffe Kontraste entwickelt, so begnügt sich der zweite Teil mit reiner Lyrik. Die Abweisung der Peri (Nr. 10) mit ihrer Gabe vor der Pforte zum Paradies ist in

milde G-dur-Farben getaucht. Unverweilt kehrt die Enttäuschte zu neuem Suchen ins Erdengetriebe zurück, diesmal zu den Quellen des Nils (Nr. 11). Der Chor der Genien des Nils — h-moll —, der von Sopran-, Alt- und Tenorstimmen bestritten wird, zaubert plastisch das Rätselhafte und Phantastische des sagenumwobenen Orts hervor. Er ist aus zierlichen Nachahmungen gefügt, die sich wundersam ineinanderschlingen. In den Celli wogt der Wellentanz der Wasser. Zuweilen aber schwebt über dem Stimmengehasche die sehnsüchtige Klage der Peri, die ihre selbstvergessene Melodie aus Nr. 2 wieder aufnimmt. Traumhaft verklingt das Märchen. Ein Rezitativ des Tenors (Nr. 12) führt in die Wirklichkeit zurück und zeigt Ägypten, in dem jetzt die Pest wütet. Wie Schlangen, von denen er spricht, winden sich Motive durch die Streicher. Die Peri beweint das Elend (Nr. 13), und in einem tiefempfundenen, stimmungssatten Soloquartett „Denn in der Trän' ist Zaubermacht" wird die weihevolle Macht ihrer Tränen besungen. Zarte Nachahmungen beleben den lyrischen Charakter. Und Höhepunkt reiht sich an Höhepunkt. Dem innigen Quartett folgt eine Romanze „Im Waldesgrün" (Nr. 14), für Altstimme, die in schlichtestem Ausdruck und unter bescheidenster Anteilnahme der Instrumente alle trostlose seelische Qual eines verlassenen pestkranken Jünglings schildert. Milden Trost spendet die unsagbar rührende Melodie des Mezzosopran-Solos „Verlassener Jüngling" (Nr. 15). Der erzählende Tenor nimmt wieder das Wort und berichtet selig stockend das Nahen der Braut des Sterbenden. Erregter schwingt sich das Spiel auf und mündet in den Jubelgesang der Überglücklichen (Nr. 16), die mit ihrem Geliebten auch im Tod vereint sein will. Alle Wonne des Wiedersehens quillt aus den schlanken Melodiebiegungen, während die Instrumente unruhig und fiebernd vorwärtsdrängen, bis der Liebestriumph zusammenbricht und die Tenorstimme den Tod der beiden Liebenden erzählt. Ein Schlummerlied der Peri und des Chors (Nr. 17), in die satten Farben des ganzen reichen Orchesters getaucht, wölbt sich krönend als Schluß des zweiten Teils über dem Schicksal der treuesten Liebe.

Der dritte Teil beginnt mit dem fröhlichen Chor der Houris: „Schmücket die Stufen zu Allah's Thron" (Nr. 18), der mit Imitationen in den einzelnen Stimmen verziert ist und in den lieb-

liches Triangelgeläut hineinklingt. Das frohe, glückliche Treiben der Seligen spricht sich in den einfachen Melodien und Rhythmen aus. „Liebliche Peri, verzweifle nicht", rufen sie der Herannahenden zu. Ein behender Lauf der Violine kettet die Erzählung des Tenors (Nr. 19) daran; Peri bringt den letzten Seufzer der treuen Braut zum Himmel empor. Sie hört die Jubelklänge aus den Gefilden der Seligen. Aber ihr wird das Tor immer noch nicht geöffnet; sie soll eine noch heiligere Gabe suchen. Leidenschaftlich gibt sich die Trostlose ihrem Schmerz hin (Nr. 20). Jedoch, sie will nicht ruhen. In einer rauschenden D-dur-Arie spricht sie ihren Entschluß aus, ihr Suchen weiter fortzusetzen, und in feierlichen Klängen tönt ihr Gelübde aus. Eine Bariton-Romanze (Nr. 21) kündet die Herrlichkeit des Syrierlandes, auf das sich der Abend ruhespendend senkt. In tiefen Farben leuchtet das Orchester und vereint sich mit der tiefsinnigen Melodie der Singstimme zu zauberischer Wirkung. Ein Chor ihrer Schicksalsschwestern, der Peris, empfängt die Abgewiesene (Nr. 22). „Peri, ist's wahr?" umdrängt es sie wie spottend und leichtgefügt von allen Seiten, und trauriger noch schwebt sie zur Erde nieder. Eine wechselvolle Szene entfaltet sich in Nr. 23. Peris Blick schweift über das Land, auf einen Wink des Himmels harrend; erregt und fieberhaft flattert ihre ängstliche Spannung in einem kurzen e-moll-Teil durch zackige Rhythmen auf und ab. Ein weiches Stimmungsbild entfaltet sich unter der Erzählung des Tenors. Ein Kind spielt im Abendschein. Ganz in der Nähe steigt ein finsterer, erbarmungsloser Räuber von seinem Pferd. Ein Mezzo-Sopran löst den Tenor mit getragener Kantilene ab. Der Vesperruf erschallt von den Minaretten, und das Kind kniet sorglos zum Beten nieder. Der Räuber aber wird an seine eigene Kindheit erinnert; heiß steigt es in ihm auf. In ein kurzes Bariton-Solo ist seine schlichte Rührung zusammengefaßt. Zum Preis seiner Tränen vereinen sich Chor und Solostimmen in Nr. 24: „O heil'ge Tränen", einem einfach gestalteten Hymnus von eindringlicher Ausdruckskraft. Die feierliche Stimmung wird noch weiter ausgeführt in Nr. 25. Peri erkennt den Wink des Himmels und findet in der Träne des Räubers ihre erlösende heiligste Gabe. In mystischer Verklärung erschauern die Klänge des Chors und des Solotenors. Endloser, überströmender Jubel aber jauchzt aus dem Schlußgesang Nr. 26,

den Peri anstimmt und der Chor in freudigem Zusammenklang bekräftigt, indem er alle Klangmassen zu voller Entfaltung bringt.

In jeder Nummer des umfangreichen Werks war Schumanns Meisterschaft der übersichtlichen, klaren Formung der Gedanken ebensosehr zu bewundern, wie die unsägliche Fülle der Melodik, Harmonik und Rhythmik und die Mannigfaltigkeit in der Farbengebung, die das exotische Kolorit in deutsch-romantischer Weise mit unzähligen feinen Einzelheiten ausstattet. Neben der echt lyrischen Gesanglichkeit der Solopartien ist es die geschickte Ausnutzung chorischer Wirkung in tonmalerischer und motivisch gesteigerter kontrapunktischer Hinsicht und die reiche, saftstrotzende Orchesterbehandlung, die leuchtend und voller charakteristischer Einfälle ist, was der Musikwelt den Besitz von Paradies und Peri immer wieder wert gemacht hat. Denn Schumanns überschwenglich poetische Persönlichkeit fand in diesem Werk den greifbarsten und unmittelbarsten Ausdruck.

In die Nachbarschaft der Peri gehört von Schumanns Chorwerken — nicht wegen seiner musikalischen Bedeutung, sondern der romantischen Tendenz — „Der Rose Pilgerfahrt", op. 112. Hier handelt es sich um eine Rose, die sich nach menschlicher Verkörperung und Liebe sehnt, von der Elfenkönigin auch ihren Wunsch erfüllt bekommt, von milden Müllersleuten an Tochter Statt angenommen wird, den Förstersohn liebt und heiratet, nach der Geburt ihres Kindchens aber freiwillig von der Erde scheidet, da sie das Glück der Liebe voll ausgekostet hat und keine Steigerung der irdischen Seligkeit mehr erwarten kann. Die Dichtung von Moritz Horn quillt vor Tränenseligkeit und Gefühlsschwärmerei über. Die Musik aber ist der reinste Ausdruck der Lyrik in sentimentalischer Art und trotz unvergleichlich packenden Einzelheiten in ihrer Gesamtwirkung ermüdend durch die Gleichförmigkeit, die von der rückgratlosen Dichtung bedingt war. Ursprünglich nur für Solostimmen, Chor und Klavierbegleitung eingerichtet, wurde das Werk später in orchestrales Gewand gekleidet und hat sich lange in der Gunst der Gesangvereine gehalten. Es vermag auch heute noch durch seine gefühlvolle Melodik die Herzen zu rühren. In den reizvollen Chorgesängen ruhen seine Vorzüge, während die Sologesänge allzu schmachtend und oft weinerlich sentimental sind. Aus dem ersten

Teil sind der einleitende frische Frühlingschor mit seiner blühenden A-dur-Melodik und den zärtlichen kanonischen Stimmführungen und die beiden flinken und eigenartigen Elfenchöre für Frauenstimmen hervorzuheben. Sie sind von köstlicher Stimmungskraft. Von den Solonummern sind ihnen nur das Tenor- und Alt-Solo „Johannis war gekommen" und das Ensemble „Und wie sie sangen" ebenbürtig. Auch im zweiten Teil verdienen die Chornummern die Krone: der romantische Männerchor „Bist du im Wald gewandelt", durch den es wie Hörnerklang und Wipfelrauschen weht, der stimmungstrunkene Chor „O sel'ge Zeit" und der froh jubelnde Hochzeitschor „Im Hause des Müllers". Daneben leuchtet das frische Duett „Zwischen grünen Bäumen" auf. Das Orchester malt bescheiden den Untergrund für die Singstimmen. Der öffentlichen Musikausübung scheint „Der Rose Pilgerfahrt" aber mehr und mehr zu entschwinden, je entschiedener die Zeiten der Goldschnittpoesie vorbei sind.

Mehrere kleinere Chorwerke entstanden zwischen „Paradies und Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt", alle von der gleichen Satzkunst Schumanns in ihrer technischen Aufmachung diktiert. „Beim Abschied zu singen" für Chor mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern oder des Pianofortes, op. 84, ist eine Gelegenheitskomposition, die der Tondichter für den Musikverein seiner Vaterstadt schrieb. Das innige Lied E. v. Feuchterslebens „Es ist bestimmt in Gottes Rat", das mit Mendelssohns Melodie in das goldene Buch der Ewigkeit eingetragen ist, entzündete auch Schumanns Musikergeist. Er erfand eine schlichte, rührende Melodie, die sich treu dem Dichterwort anschmiegt und in stimmungsvoller Einfachheit den tiefen Reiz der Verse offenbarte. Die Instrumente gehen unterstützend mit den Singstimmen.

Mannigfaltigere Töne werden in dem „Adventlied" von Friedrich Rückert für Sopran-Solo und Chor mit Orchesterbegleitung, op. 71, angeschlagen. Der Kantatentext gestattete eine Gliederung in sieben Nummern, die aber von einem einheitlichen, zusammenhängenden motivischen Material beherrscht werden. Wie es bei der Komposition Rückertscher Dichtungen schon in der Lyrik zu erkennen war, wurde der Tondichter auch hier durch den Wortreichtum innerhalb einer Stimmungseinheit verleitet, weitschweifig

zu werden und die lyrische Breite der knappen, schlagkräftigeren Formung vorzuziehen. Auch eine gewisse lamentable Weichherzigkeit greift sogleich wieder Platz. Die Kunst des Satzes aber zeigt sich in einer Gestaltungskraft, der die kontrapunktisch verschlungene Aussprache durchaus natürlich und ungezwungen ist. Mehrere Fugensätze sind von kristallener Klarheit und ungetrübtem Fluß des Thematischen. Die Solostimme ergreift nur episodisch die Führung; dem Chor bleibt das Hauptsächliche zu sagen. Die einzelnen Teile fließen ineinander über und werden durch ein leitendes Motiv, das gleich in den ersten Takten der Orchestereinleitung auftritt, innerlich verknüpft. Eine schon durch die textliche Unterlage gebotene Abstraktion im Gedanklichen, eine Abkehr vom romantisch-sinnlichen Klangschwelgen zeigt Schumann auf dem Weg zur kühleren musikalischen Reflexion, die weniger durch unmittelbare Wärme und überströmende Herzensfülle der Empfindung als durch Abgeklärtheit im klassizistischen Sinn ergreifen und fesseln will.

Auch das „Neujahrslied" von Rückert für Chor und Orchester, op. 144, teilt sich in sieben zusammenhängende Nummern. Der Charakter der Musik ist aber im Gegensatz zu dem Adventlied ein weltlich frischer, melodienfreudigerer, der nur in der fünften Nummer zum fugierten Satz seine Zuflucht nimmt, sonst aber in reizvollen Wechselwirkungen zwischen Solostimmen und Chorgesang klangliche Befriedigung sucht. Der Schluß ist durch wirkungsvolle Nachahmungen zu hinreißendem Schwung gesteigert. Das Orchester tritt massiger, gebieterischer auf. Die melodischen Bogen sind kühn gewölbt und strömen eine herzliche Hoffnungsfreude aus. Schumanns Bekenntnis, daß es ihn zur Komposition kirchlicher Werke nicht so aus dem Innersten hinzöge, findet in den Vergleichen, die sich aus seinem chorischen Schaffensergebnis herausschälen, seine Bestätigung. Die musikalische Inspiration floß ihm reicher, wenn sie nicht bei Dichtungen mit dogmatischen Tendenzen in eine bestimmte Richtung zur Askese gezwungen war. So ergibt sich aus der Überlegenheit des Neujahrsliedes über das Adventlied eine für Schumanns Schaffen grundsätzliche Regel, die in seinen späteren kirchlichen Werken ihre Bekräftigung findet.

Aus der tiefsten Seele des Romantikers aber ist die Musik zu Hebbels „Nachtlied" für Chor und Orchester, op. 108, geboren. Ge-

heimnisvoll webt der unaussprechliche Zauber eines Unfaßlichen, Grenzenlosen darin. Wie schon in den Versen der Dichtung das schauernde Menschenherz einen Hauch des Unbegreiflichen, Wesenlosen verspürt, so suchen die Klänge dieses Gefühl des bedingungslosen Sichhingebens an die mystische Gewalt der Nacht noch zu verstärken. Es ist nur ein Stammeln der Singstimmen, während das Orchester den melodischen Faden weiterspinnt, ein unendlich sehnsüchtiges Aufschwingen von Moll-Schwermut zu Dur-Höhen und ein stockendes Verklingen, das in den erlösenden Schlummer versinkt. Leise erwachen die nachtgeisternden Motive, schwellen an zu Sternenhöhen in brausendem Flug und tauchen dann in das beruhigende Dunkel zurück. Schumann liebte dieses Werk besonders. Und er hatte ein Recht dazu; denn selten ist ihm die Vereinigung zwischen Wort und Ton und das Auskosten einer seltsam vibrierenden Stimmung restloser gelungen als in dem Nachtlied.

Zum schönsten Dokument der lyrischen Schlichtheit Schumanns in den Chorwerken wurde das „Requiem für Mignon" aus Goethes Wilhelm Meister für Chor, Solostimmen und Orchester, op. 98b, erhoben. Die Worte stammen aus dem achten Kapitel des achten Buches der „Lehrjahre", wo es heißt: „Am Abend lud der Abbé zu den Exequien Mignons ein. Die Gesellschaft begab sich in den Saal der Vergangenheit und fand denselben auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt. Mit himmelblauen Teppichen waren die Wände fast von oben bis unten bekleidet, so daß nur Sockel und Fries hervorschienen. Auf den vier Kandelabern in den Ecken brannten große Wachsfackeln, und so nach Verhältnis auf den vier kleinern, die den mittlern Sarkophag umgaben. Neben diesem standen vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet, und schienen einer Figur, die auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straußenfedern Luft zuzuwehn. Die Gesellschaft setzte sich, und zwei unsichtbare Chöre fingen mit holdem Gesang an, zu fragen: Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft? Die vier Kinder antworteten mit lieblicher Stimme: Einen müden Gespielen bringen wir euch, laßt ihn unter euch ruhen, bis das Jauchzen himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt." Unbeschreiblich rührend ist in den Tönen der liebliche Ausdruck dieser Wehmut und dieses Schmerzes getroffen, der sich in den schmucklosen, aber um so er-

greifenderen Dichterworten ausspricht. Auf die Anwendung besonderer kontrapunktischer Satzkünste hat der Tonsetzer hier verzichtet. Alles ist zumeist im homophonen Stil gehalten. Der Melodie, die mit ungeheurer Eindringlichkeit aus den Versen herauswächst, ist alles zu sagen überlassen, und mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit beleuchtet sie die verschiedenen Abstufungen in den trauernden und zum Schluß hoffnungsfroh sich aufschwingenden Stimmungen. Eine leise Mollmelancholie deckt ihre Schleier darüber, bis die seligste Gewißheit die Nebel zerteilt. Der keusche Adel der melodischen Linie, die fast absichtslose Farbengebung durch die Harmonie, die natürliche Rhythmik, die aus der Dichtung entsprang, und die feinsinnige Verteilung der Klangfäden auf das Aufgebot der Singstimmen und Instrumente, die ganze köstliche Durchsichtigkeit der Partitur — alles das strömt einen unbeschreiblichen Zauber aus, vor dem jede kritische Überlegung die Waffen strecken muß.

Schumanns rastloser Geist liebte es nicht, in alten Überlieferungen stehen zu bleiben. Er suchte nach neuen Formen zur Aussprache und glaubte sie auf dem Gebiet der größeren Gesangswerke mit den Chorballaden „Der Königssohn", op. 116, „Des Sängers Fluch", op. 139, „Vom Pagen und der Königstochter", op. 140, und „Das Glück von Edenhall", op. 143, gefunden zu haben. Aber hier gab er sich einer Täuschung hin. Seine Freiheit im Umgehen mit den Dichterwerken ging so weit, daß er in den Balladendichtungen Veränderungen und Einfügungen anbrachte, die meist seinem Drang nach lyrischem Verweilen Raum geben sollten. Dadurch geriet er in einen unlösbaren Widerspruch mit dem Wesen der Ballade, das ja auf die knappe, schlagende Fassung begründet ist, während er weitschweifig-episch wurde, alles mit Lyrismen durchsetzte und so die Entwicklung der dramatischen Spannung und Entladung auf das bedenklichste hemmte. So kommt es, daß die vier Chorballaden zwar in Einzelheiten sich mit wundersamen Wirkungen und genialen Einfällen brüsten können, der Gesamteindruck jedoch ein unbefriedigender ist, der den Werken nie ein dauerndes Leben geben konnte. Aus diesem Irrgarten vermochte Schumann nicht den Weg zur befreienden, sonnenumglühten Höhe zu finden. Er blieb im tastenden Versuch stecken, und die Zeit hat sein Bestreben wohl

anerkennen, aber nicht gutheißen können. Geradezu ungeheuerlich mutet die Verarbeitung der herrlichen Uhlandschen Ballade „Des Sängers Fluch" an. Hierbei hatte ihm Richard Pohl hilfreich zur Seite gestanden. Der dramatische Höhepunkt des Uhlandschen Werks wurde durch Einfügung anderer Uhlandscher Gedichte, die dem Jüngling in den Mund gelegt wurden, vor allem aber durch langatmige Wortwechsel Pohlscher Fassung ins Uferlose gezogen. Man erdichtete sogar eine Jugendliebe zwischen dem Jüngling und der Königin. Solche Verballhornisierung muß notwendig eine wahrhaft lähmende Wirkung ausüben, da die Ballade ihres Charakters völlig beraubt wurde. Musikalisch sind die Werke mit meisterlicher Sicherheit gestaltet, und einzelne Schönheiten prangen in leuchtenden Farben. Besonders ist Geibels Dichtung „Vom Pagen und der Königstochter" mit kraftvollster Schumannscher Eigenart in der Musik erfüllt. Hier ist auch der schlichte Balladenton ergreifend getroffen. Hell schimmern die Kontraste in den vier Stücken, die durch ein leitendes Motiv miteinander verknüpft sind. Blinkende, klangfrohe Jagd- und Hochzeitschöre, liebliche Lyrik und schwer wuchtende tragische Akzente bilden ein Ganzes von farbenreicher Mischung und reizvollem Charakter, das als seltenes Ergebnis wohl mit dem Genre auszusöhnen vermöchte und den Versuch des Tondichters mit glücklichem Gelingen krönte, weil er an den gefährlichsten Klippen geschickt vorbeisteuerte. Sonst aber hat sich die Chorballade als unfruchtbar für die weitere Entwicklung erwiesen.

Die Düsseldorfer Zeit knüpfte Schumann enger an ein musikalisches Gebiet, das er bis dahin nur vorsichtig gestreift hatte: die Kirchenmusik. Eine Messe, op. 147, und ein Requiem, op. 148, verdankten 1852 der äußeren Anregung ihr Entstehen. Schumanns Stellung als Leiter der großen Kirchenmusikaufführungen legte ihm ganz von selbst ein Schaffen in dieser Form nahe. Dazu kam der Gefühlsreiz, den er als Protestant in der buntschillernden, weihrauchschwangeren Umgebung des rheinländischen Glaubens empfand. Es war die ergreifende Poesie der ewigen lateinischen Glaubensworte, die den dogmatischer Prinzipienreiterei Fernstehenden fesselte. Ähnlich wie bei Schubert waren es das romantische Empfinden, das aus der Annäherung an das Unbegreifliche gierig neue Nahrung sog, und die Lyrik, die den Ton angaben. Eine Auseinandersetzung

mit Gott und den Glaubensworten wurde nicht angestrebt. Es kam nur auf eine Verklärung der allmächtigen Größe an. Und doch sucht man bei Schumann vergeblich das verzückte Schauern, das den frommen Schubert beim Aussprechen von Gottes Herrlichkeit überfiel. Die Naivität fehlte dem in den Gedankengängen der großen Philosophen Geschulten und Heimischen. Liegt es daran, daß ihm die Inspiration bei diesem Schaffen nicht immer strömend und überreich floß wie sonst? Hier möchte man manchmal fast von einer Art objektiver Musik reden, nach der man bei den großen Meistern der Messenmusik, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Bruckner vergeblich forschen würde. Und doch ist die Überwältigung des Tondichters durch die unentrinnbar zauberhafte Stimmung der Hymnenworte dann wiederum nicht zu verkennen. Merkwürdig aber ist die geringe Polyphonie im Vokalsatz bei seiner umfassenden Kenntnis Bachs und im Vergleich zur kontrapunktischen Meisterschaft seiner Instrumentalmusik. Sein Biograph August Reißmann meint, er wäre im strengen Vokalstil nicht Meister gewesen; deshalb gelang ihm das Requiem, in dem allgemein-menschliche Empfindungen das Dogma überwiegen, besser als die Messe. Spitta behauptet dagegen, Messe- und Requiemtext wären ihm des mystisch-romantischen Untergrundes wegen sympathisch gewesen, und stellt fest: die Messe steht höher. Von einem Abwägen der beiden Werke gegeneinander kann hier keine Rede sein. Die poetischen und technischen Eigenheiten halten sich in beiden die Wage. Aus der Stimmung heraus ging Schumann ans Werk. Was ihm vorschwebte, war eher kirchliche Gebrauchsmusik als eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Gedankengehalt der Worte. Und als rein musikalische Dokumente sollen Messe und Requiem auch nur genommen werden. Für die lebendige Musikaufführung dürften sie wohl verloren sein, wenn man auch ihre musikalischen Schönheiten im einzelnen anerkennen muß.

Als ein Zwitterding zwischen Bühnen- und Konzertwerk heischt Schumanns Musik zum „Manfred" von Byron, op. 115, in der Reihe der großen Gesangswerke Beachtung. Wenn eine Musik aus seinem tiefsten Innern gequollen ist, so ist es diese. „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand an Kraft einer Komposition hingegeben, als der zu Manfred", äußerte er. Fand er doch in

Byrons seltsamem Helden ein Widerspiel seiner eigenen Seele, die nach dem Unbegreiflichen strebte und sich in Glut und Sehnsucht verzehrte.

Byrons Manfred ist ein von unsagbaren, geheimnisvollen Qualen bedrückter Mensch, der mit der Geisterwelt in regem Verkehr steht. Die Last des schuldbeladenen Gewissens gönnt ihm keine Ruhe, und so bittet er seine Geister um Erlösung durch ewiges Vergessen oder Tod. Aber der Wunsch kann ihm nicht erfüllt werden; er muß weiter leiden. In der gewaltigen Natur, die ihn in der Schweiz mit allen Schönheiten umgibt, sucht er Ablenkung; er möchte seinem Leben gewaltsam ein Ziel setzen. Nichts gelingt ihm. Auch die Alpenfee kann ihm keinen Trost spenden. Da geht er in das unterirdische Reich Arimans; hier erscheint ihm der Geist Astartes, die er einst treulos vernichtet hat. Dadurch, daß er von ihr Verzeihung erbittet und erhält, ist er erlöst und kann sterben.

Der Dichter, der viel Selbsterlebtes in sein Werk versenkt hat, wollte es nicht für eine szenische Aufführung geschrieben haben. Heftig wehrte er sich dagegen: „Ich verfasste es wirklich mit einem Abscheu vor der Bühne und mit der Absicht, selbst den Gedanken daran unpraktikabel zu machen." Sein Werk zeigt auch wenig dramatische, bühnenwirksame Züge. Der Geisterspuk und Manfreds Schmerzensgestalt packen wohl den Leser, vermögen aber dem Theatersinn wenig zu geben. In der Gestaltung der Monologe Manfreds aber zeigt der Dichter eine Kraft, die ins Ungemessene und Übermenschliche geht. Goethe urteilte seinerzeit: „Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern." Gewiß ist Byron Goethes Faust nicht unbekannt gewesen; auch lassen manche Übereinstimmungen in beiden Werken eine Beeinflussung klar erscheinen. Jedoch liegen die eigentlichen Quellen Byrons in der englischen Literatur, die an manfredähnlichen Gestalten — Verbrechern furchtbarster Art, die von ihrem Gewissen gequält wurden — nicht arm war. Byrons Manfred zeigt die „Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigener Qual geborenen Talents," und der

Dichter selbst konnte seine Schöpfung ein Werk „von einer wilden, metaphysischen, nicht zu beschreibenden Gattung" nennen.

Schumann mußte die Dichtung, die ihm in der Suckowschen Übersetzung vorlag, bedeutend kürzen, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. Von den sieben Geistern ließ er nur vier bestehen und brachte auch sonst manche für die Ökonomie des Ganzen wohltuende und wirksame Streichung an. In der musikalischen Inspiration durfte er ganz den inneren Stimmen lauschen, die in Byrons Worten, des eigenen Wesens Abbild fanden. So wurde die Manfred-Ouvertüre sein Selbstbekenntnis. Alle Schauer des von krankhafter Sehnsucht getriebenen Geistes wehen darin; Leidenschaft wühlt unersättlich in Harmonien von schneidender Schärfe und Ausdruckskraft; lyrische Empfindsamkeit bebt feinnervig in zuckenden Motiven, die scheu ihr Inneres entblößen. Wild und unbändig ist der Wetteifer der Instrumente im Auskosten der herben Stimmungen. Nur dann und wann leuchten beruhigende Farben auf. Einsam steht darum Nietzsches hartes Urteil: „Die Deutschen sind unfähig jedes Begriffs von Größe: Beweis Schumann. Ich habe eigens, aus Ingrimm gegen diesen süßlichen Sachsen, eine Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehen: das sei Notzucht an der Euterpe." Niemand, über den einmal die Klangwogen der Schumannschen Manfredouvertüre hingerauscht sind, könnte dies aus einseitigem musikalischen Empfinden erwachsene Wort des Philosophen, der nach Gewaltmenschen lechzte, unterschreiben. Manfreds unglückselige Gestalt tritt leibhaftig verkörpert aus diesen Klängen hervor. Der Geisterspuk raschelt auf, dunkelsinnige Beschwörungen werden laut, jähe Schmerzens- und Erlösungsschreie gellen, wahnwitzig rüttelt der Geist an seinen Fesseln; aber Nacht und düstere Schicksalskunde beschattet Anfang und Ende.

Von den übrigen fünfzehn Musiknummern der Partitur behaupten die melodramatischen Szenen Nr. 10 und 11 die „Beschwörung der Astarte" und vor allem „Manfreds Ansprache an Astarte" in ihrer erschütternden Größe den ersten Platz. Hier ist das Melodram zur denkbar höchsten und künstlerisch befriedigenden Form erhoben worden. Schimmernde Reize liegen in der „Rufung der Alpenfee", von eindringlicher Gewalt sind die Geisterchöre, und

lieblich plaudert eine Zwischenaktmusik lockende Geheimnisse aus. Das kurze Requiem, das Schumann dem Schluß angehängt hat, wirft ein versöhnendes Leuchten auf das furchtbare, schmerzensreiche Charakterbild des unglücklichen Helden und schafft dem Werk einen nachhallenden, tiefgründigen Ausklang. Mehrfach ist „Manfred" auf der Bühne erschienen; in Weimar, München, Wien, Berlin, Hamburg. Seine Heimstatt aber ist doch der Konzertsaal, wo die Musik in ihrer ganzen Fülle zum vollen Ausstrahlen kommt. Soll jedoch noch ein leichtfertiger Vorwurf von Schumanns Manfredmusik abgetan werden, so sei es der, daß die Musik krankhaft — eine Frucht seiner Krankheit — sei. Niemals wohl war der Tondichter in vollerem Besitz seiner Kräfte, als er Byron, einem der Lieblingsdichter seiner Jugend, dieses klingende Denkmal setzte. Diese Musik ist gesund, da sie restlos des Schöpfers eigenes glühendes Empfindungsleben mit dem des Helden seines Werkes verschmolz. —

Das eigentliche Lebenswerk Schumanns auf dem Gebiet der Chormusik, das zehn Jahre seines reifsten Schaffens umspannte, sind die „Szenen aus Goethes Faust" für Solostimmen, Chor und Orchester. Der Faust hatte fast auf alle romantischen Tondichter seinen Zauber ausgeübt. Spohr schrieb eine Oper „Faust", und in den Opernplänen Hoffmanns, Webers und Mendelssohns spielte Goethes Dichtung eine große Rolle. Schumann erkannte das Gefährliche einer musikdramatischen Behandlung des Werks von vornherein. Seine tondichterische Begeisterung entzündete sich zuerst an der Schlußszene des zweiten Teils, und damit war seine Faustmusik, mochte sie nun zur Vollendung kommen oder nicht, dem Bannkreis der Bühne für immer entrückt. Erst später setzte er dieser Verklärung Fausts einzelne Szenen aus dem ersten Teil voran. An die szenische Darstellung dachte er auch dabei gar nicht; ihm schwebte nur eine zwanglose Reihe im Konzertsaal aufführbarer Szenen vor. Selbst auf eine geschlossene Wiedergabe seiner ganzen Faustmusik legte er keinen Wert. Was ihn zur Komposition des Faustschlusses überhaupt lockte, war das Mystische, das in Rätseltiefen des Empfindens und Fühlens Reichende der Worte. Seine feingeistige Kultur konnte ein solches Wagestück unternehmen. Gerade die dazu erforderliche Abstraktion der sinnlich reizvollen Tonsprache lag seinem Wesen besonders nahe. Für die ersten beiden Teile der Faustszenen waren

jedoch andere Akzente nötig, eine Musik, die auch anderen als rein geistigen Regungen Raum gab, und die manche Annäherung an die theatralische Geste enthalten mußte. Deshalb aber von Schumanns Werk als einem „impotenten Opern-Embryo" zu sprechen, wie ein wagnernder Schriftsteller es für gut befand, dürfte eine bedenkliche, den Tatbestand fälschende Übertreibung sein, die durch Schumanns Musik von Takt zu Takt widerlegt wird.

Seltsam ringend führt die Ouvertüre in den Stimmungskreis des Werks. Düster und unruhig in dem Charakter ihrer Thematik, von einer feierlichen, beschwörenden Eindringlichkeit und Beredsamkeit, rauscht sie in den Klängen des vollen Orchesters daher. Herbe Akzente, Schmerzensrufe, lyrische Lichtblicke, sehnsüchtig verlangende Aufschwünge und dämmernde Erschlaffung wechseln unaufhörlich, bis leuchtende D-dur-Fanfaren Erlösung und Verklärung künden.

Die erste Abteilung greift aus Goethes Dichtung die Gartenszene, Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa und die Szene im Dom heraus, folgt also nur in Sprüngen dem Gedankengang des Dichters und dokumentiert damit gleichzeitig seine Unabhängigkeit von der dramatischen Entwicklungslinie. Auch in den einzelnen Szenen selbst schaltet Schumann frei und merzt alles ihm zur Komposition nicht unbedingt Wichtige aus. So ist die Gartenszene auf ein Duett zwischen Faust und Gretchen beschränkt, in das sich nur zum Schluß rezitativisch Mephistopheles und Marthe mischen. Es ist voll schöner, klangseliger Melodik und schwelgerisch harmonisiert. Über die Instrumentation sprach sich Schumann selbst aus: „Ich habe die Szene im Garten vollstimmig instrumentiert, weil die ganze Stimmung eine so reiche, volle ist. Auch darf man so etwas nicht gewöhnlich behandeln". Darüber ging nun freilich die Durchsichtigkeit des Stücks verloren, und die Singstimmen kommen nicht immer zur freien, unbehinderten Entfaltung. Aber die blühende Kraft des lyrischen Enthusiasmus, die sich darin ausdrückt, überwindet alle Hemmungen. Reinste Gesangsmelodik entfaltet sich in dem zweiten Stück „Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa". Die Innigkeit der Hingabe, der Schrecken des Schmerzes und die selige Hoffnung auf den Schutz der himmlischen Jungfrau verleihen der Szene einen keuschen Adel und eine unbeschreibliche Anmut,

die sich in den vollen Aufschwüngen ungemessen steigern. Völlige Zerknirschung aber gewinnt in der Szene im Dom ihren Ausdruck. Der Kampf des schlichten, herzlichen Mädchenempfindens mit den Qualen des schuldbeladenen Gewissens, versinnbildlicht in dem Zwiegespräch Gretchens mit dem bösen Geist, war eine lockende Aufgabe für den Tondichter. (Auch Schubert hat sich mehrfach daran versucht.) Nicht immer ist der Kontrast schroff genug herausgearbeitet; aber einzelne Stellen sind von ergreifender Kraft. Einen imposanten Hintergrund gewinnt die Szene durch die Anteilnahme des Chors, der das Dies irae mit einfachen, tiefschürfenden Akkorden singt. Eine schneidende Dissonanz bringt zwar das berüchtigte „Nachbarin! Euer Fläschchen!" hinein; der Chor behält jedoch in ehernem d-moll das Schlußwort.

Mit diesen drei Szenen war der erste Teil der Goetheschen Dichtung für Schumanns Musikersehnsucht erschöpft. Der zweite Teil mußte aus seinem unvergänglichen Stimmungsreichtum die weiteren Bilder spenden. Für die zweite Abteilung wählte der Tondichter die Szene des Ariel, die Mitternachtsszene der grauen Weiber und Fausts Tod. In Ariels Szene bietet Schumann alle verfügbare Farbenpracht, alle zerfließende Innigkeit seiner Melodik und die zauberhaftesten harmonischen Wendungen auf, um ein Klangbild von unnachahmlich zarten Nuancen und hinreißender Kraft im Schmelz zu schaffen. Harfenklänge helfen die Illusion des überirdisch Schönen und Schwebenden noch verstärken. Sinnliche Glut bebt verhalten in den Schwingungen der melodischen Linie, die sich blühend in Ariels Arie und in den Chören entfaltet. In Fausts Monolog „Des Lebens Pulse schlagen frisch, lebendig" tritt ein objektiverer, betrachtender Ton in die Musik und lastet an ihren melodischen Schwingen. Aber mit dem Sonnenaufgang, der in die berauschendste Farbenfülle des Orchesters getaucht ist, setzt der Aufschwung zur strahlenden Höhe wieder ein. Die sich anschließende Arie Fausts „So ist es also" schwächt den Eindruck durch eine wenig charakteristische Deklamation, durch die der textliche Gehalt nicht recht zur Geltung kommt.

Eine tiefe Stimmungskluft liegt zwischen der Szene des Ariel und der Mitternachtsszene. Dort blütenreiches, herrliches Schwelgen, hier geisterndes, geheimnisvolles Zucken und Sprühen. Wie

Irrlichter flackern die Motive auf. Erregte Rhythmen schwirren hin und her — ein dämonisches Scherzo. Mangel, Schuld, Sorge und Not bilden ein gespenstiges Quartett, das den alten Faust in die Krallen nehmen möchte. Die Sorge gewinnt den Eingang zu ihm, und in einem grandiosen Dialog, der mit genialem Ungestüm der Töne restlos ausgeschöpft wird, entspinnt sich das Schicksal. Eine merkwürdig unheimliche Melodik zeichnet die fahle Blässe der Sorge. Fausts ewig-junge Kraft erwacht noch einmal („Ich bin nur durch die Welt gerannt"). Feierlich klingt das Stück nach der Erblindung aus. Moll ist zu Dur geworden.

Dem Zertrümmern der herrlichen Menscheneinheit folgt der Tod. In einer weit ausgeführten Szene wird Fausts Tod dargestellt. Der Chor der Lemuren ist am Werk, das Grab zu schaufeln. Mit eintönigem Gesang wird die Arbeit begleitet. Bedrückend schwebt ein Etwas über diesen melancholischen, trüben Klängen. Tonmalend klirrt das Orchester wie mit Spatenschlag dazwischen. Ein Zwiegespräch von Faust und Mephisto leitet zur letzten breiten Verkündung und Verherrlichung Fausts, die in getragenen Melodien dahinfließt und ihre gedankliche Krönung findet:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

Eine ernste, feierliche Musik von choralartigem Charakter läßt den unerbittlich großen Gedanken der Befreiung von aller irdischen Last voll und herrlich austönen.

Die dritte Abteilung bringt Fausts Verklärung. Schumann hat die ganze Anachoretenszene am Schluß des zweiten Teils der Goetheschen Tragödie komponiert. Ein moderner Komponist, Gustav Mahler, hat es in seiner achten Symphonie überflüssigerweise unternommen, dieselben Worte Goethes noch einmal in Musik zu setzen, ist aber mit seiner äußerlichen, gespreizten und der größten deutschen Dichtung wesensfremd gegenüberstehenden Musikmache an dem tiefsinnigen Gedankeninhalt kläglich gescheitert. Schumanns nach Erhebung und Läuterung dürstende Natur jedoch fand in dieser Szene eine Aufgabe, in der er sein Bestes, aus dem tiefsten Schacht seines Fühlens Quellendes geben und schon sechzig

Jahre vor dem Epigonen die von einem anderen unerreichbare und endgültige musikalische Formel für Fausts Verklärung gestalten konnte.

Der Chor der heiligen Anachoreten wird von einigen Takten der Instrumente eingeleitet. Geheimnisvolle Oktavenschritte deuten auf etwas Unfaßliches, Gewaltiges. Nacheinander setzen die Singstimmen ein. Mystische Dämmerstimmung lastet auf den traumhaft gelallten Klängen. Der wundersame Zauber liegt in dem sparsamen Aufgebot von Mitteln, wodurch das Ganze seinen rätselhaften Charakter bewahrt. Schwebende Achtelfiguren der Streicher tragen den leidenschaftlichen Gesang des Pater Ekstatikus, der in seiner glühenden Inbrunst jäh aufzuckt und sehnsuchtdürstend verklingt. Im Gegensatz zu dem stürmischen Drang des Ekstatikers spricht sich der Pater Profundus der tiefsten Region ruhiger, aber nicht minder eindringlich aus. Die Erlösung durch die „allmächtige Liebe" ersehnt auch er. In einer schwellenden Kantilene enthüllt er seines Wesens und Wollens Kern. In lichtere Höhen wird das Spiel gehoben. Der Wechselgesang des Pater Seraphikus und des Chors der seligen Knaben, der in anmutige, von aller Erdenschwere schon befreite Melodien und zärtliche Harmonien gehüllt ist, deutet auf die nahende Vollendung, auf blühende Seligkeit. Die fromme Hymne wird durch die weichen Holzbläser verstärkt. Fausts Verklärung kann beginnen. „Gerettet ist das edle Glied" intoniert der Chor in den „höheren Atmosphären". Auf schlichten As-dur-Harmonien ruht der Lobgesang. Der Chor der jüngeren Engel schildert die Rettung Fausts aus der Umklammerung des Bösen. Ätherisch schwingen sich die Melodien auf; immer enthusiastischer werden die Ausrufe, bis der Chor der vollendeteren Engel ahnungsschwer in abgrundtiefen Klängen die Überreste des haftenden Irdischen beklagt. Immer leichter und durchsichtiger, immer sternennäher wird das Spiel der Stimmen; rhythmische Kombinationen lassen es nur noch unbegreiflicher erscheinen. Jetzt, da die Vollendung geschehen ist, kann der Chor mit vollerem Jubel sein „Gerettet ist das edle Glied" anstimmen. Energische kontrapunktisch geformte Durchführungen betonen die freudige Bejahung. All dies erscheint so ungeheuer stark inspiriert, so unmittelbar aus dem Geist der Dichtung erwachsen, daß die Wirkung der ganzen Szene eine hinreißend

wahre ist. Das Tor zur letzten Seligkeit ist geöffnet. Marianus, „in der höchsten reinlichsten Zelle", erblickt das Wunder: die himmlische Jungfrau in ihrem Glanz. Mit wenigen Instrumenten nur wird seine Entzückung begleitet. In breiten Arpeggien wogt die Harfe, während die Gesangsmelodie ihre glänzende Bahn zieht. Der Chor stimmt in seinen fassungslosen Schauer ein. Da schwebt die Mater gloriosa, vom Gesang der Büßerinnen umringt, einher. Eine leise Unruhe bewegt die Flehenden. Tremolos rascheln in den Geigen. Drei schon erlöste Büßerinnen, „Magna peccatrix", „Mulier samaritana" und „Maria aegyptiaca", mischen ihre Bitte hinein, und endlich sucht Gretchen selbst — jetzt „Una poenitentium" — Gnade und Erlösung vor dem Himmelsthron. Der Chor der seligen Knaben erhebt dringend seine lockend weiche Stimme. Die Mater gloriosa verkündet das Erlösungswort, und Fausts Verklärung ist geschehen. In den tiefsten Tiefen erbebend beginnt der Schlußchor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Aus seligem inneren Schauen scheint das Quintenmotiv, das ihn beherrscht und schon vorher sich dann und wann leise andeutete, geboren zu sein. In ungeheurem Aufschwung rundet dieser Chor das Werk. Alle Meisterschaft der Satzkünste ist dem poetischen Gedanken dienstbar gemacht. Von Takt zu Takt quillt der Musikstrom elementarer und begeisternder, bis er zur glanzvollen Apotheose des Unvergänglichen führt. Tiefer noch als die erste schürft die zweite Bearbeitung dieses Chors die Dichterworte aus und erhebt sie zu noch strahlenderem Gipfel.

Mit den Faustszenen schloß Schumann sein Schaffen auf dem Gebiet des großen Chorwerks ab. Er gab damit gleichzeitig die restlose Vollendung seiner von allen Unzulänglichkeiten befreiten Tonsprache. Daß diesem Werk nicht die volkstümliche Wirkung ins Breite vergönnt war, wie manchen anderen seiner Schöpfungen, kann nicht weiter verwunderlich erscheinen. Verlangt doch der dichterische Vorwurf — Goethes Lebenswerk — an und für sich schon die höchste geistige Kultur vom Aufnehmenden. Wieviel mehr noch die fragmentarische Verklärung dieser Dichtung durch eine Musik, die nicht auf landläufigen, vielbegangenen Wegen wandelt, sondern sich stets bemüht, für das Ungeheure und Grenzenlose den entsprechenden tönenden Ausdruck zu finden, und dadurch ganz neue Saiten des menschlichen Fühlens berührt und zum

Klingen bringt. Die Ausnahmestellung, die die Faustszenen in Schumanns Schaffen einnehmen, beanspruchen sie auch in dem gesamten Bereich der Musikgeschichte als die krönende Großtat seiner im höchsten und vollkommensten Sinn romantischen Vokalmusik.

GENOVEVA

Die Musikbühne war den romantischen Musikern das letzte Ziel ihrer Sehnsucht. Hier wollten sie alle Ideale ihrer künstlerischen Überzeugungen zum Ausdruck bringen. Aus der Welt der Wirklichkeit in ein blühendes Phantasieleben entführt, sollten die Gebilde ihres Schaffens auf den weltbedeutenden Brettern Lust und Leid des Daseins in poesiedurchtränkter Fülle restlos auskosten. Das Alltäglichste sollte noch den Schimmer erhöhter Bedeutung tragen. In ein Meer von Geistigkeit getaucht, mußte der Glanz der Verklärung das Fühlen in ungekannte, irdisch nie geahnte Höhen steigern, der Zauber traumhaftesten Geschehens das Tiefste offenbaren und die Beschwörung des ganzen Aufgebots von Stimmungen, ästhetischen Erregungen und seelischen Geheimnissen die berückendsten Schauer äußerster Seligkeit wachrufen. Von dem Schein des Unbegreiflichen umflackert, konnte alles wahrhaft Poetische romantisch und — aus dem gemeinen Leben in die abgeschiedene, über allem anderen schwebende Kulissenwelt entrückt — bühnenmäßig werden. Was herrlichste Wesenseigenheit der Romantiker war: die ungeheure Intensität des Hineinfühlens und -empfindens seelischer Affekte in einen Vorgang, die beispiellose Anteilnahme des Gemüts an allen Geschehnissen und die teilweise, ja manchmal völlige Ausschaltung des „gewöhnlichen Menschenverstandes" beim künstlerischen Genießen in der Weihestunde des Dichters und Musikers — das setzten sie auch bei den Aufnehmenden, die zu ihrem reichen Tisch kamen, voraus. Die Enttäuschung mußte auf dem Fuß folgen. Je mehr die Schaffenden Abkehr vom sinnlich Begreiflichen und das andächtige Bekenntnis zum Kultus des Übersinnlichen verlangten, desto einsamer und unverstandener mußten sie mit ihren heiligen Absichten werden. Das Anpassungsvermögen der Men-

schen war nicht stark genug. Man forderte gerade von der Bühne Realitäten. Das Gesetz der Trägheit, das vor den Funktionen des menschlichen Geistes nicht haltmacht, trat auch im Anblick der künstlerischen Phantasien in Wirksamkeit und hemmte den Sternenlauf der immer kühneren und vermesseneren Himmelsspäher mit plumper Last.

Das romantische Ideal war nicht restlos zu erfüllen. Nur Stückwerk war den Strebenden zu geben vergönnt. Mit den Füßen auf der Erde, die Stirn aber von himmlischem Wolkenflor umweht oder darüber hinaus in göttlich blauenden, stählernen Äther gebadet — so kam und wuchs der Zwiespalt, barg das Gelingen schon den Keim des Verfalls in sich. Die Romantiker lockerten in ihren Bühnenwerken das dramatische Gefüge und schmückten es mit epischen und lyrischen Perlen. Sie machten schon das Wortdrama zum musikalischen Versuch. Wieviel mehr mußte da noch ihre Oper die unerbittliche Richtschnur dramatischer Leitsätze verlieren und zum Experiment werden.

Die romantische Oper stellt in ihrer Entwicklung die Sehnsucht nach der Verwirklichung des nationalen Musikdramas dar. Der Weg führte von E. T. A. Hoffmann, der die ganze Richtung theoretisch begründete, über Schubert, dessen köstliche reflexionslose Naivität lyrische Seitenpfade einschlug, über Spohr, Weber, Marschner und Schumann zum Endziel: Wagner. Die Geschichte hat in Verkennung der Wesenseigentümlichkeiten der romantischen Werke ein überaus scharfes und ungerechtes Gericht über diesen reichen Opernschatz gehalten. Nur Webers „Freischütz" hat sich nicht verdrängen lassen. Seine „Euryanthe" ist jedoch ebenso zum Stiefkind der Bühnen geworden wie Hoffmanns „Undine", Spohrs „Jessonda", Marschners „Vampyr" und „Hans Heiling". Das beklagenswerte Geschick traf auch Schumanns einzige Oper „Genoveva", da sie im eigentlichen Sinn unzeitgemäß war. Sie entstand gerade am Wendepunkt der Romantik, als die Revolutionsjahre mit rauhem Geschrei „Aufklärung" spendeten, die stillen Waldblumen achtlos und täppisch zertreten wurden und die Welt des Zaubers entkleidet und sachlich nüchtern werden sollte. Sie vermochte schon deshalb, abgesehen von allen aus ihr selbst herzuleitenden Ursachen, gar nicht erst Fuß zu fassen.

In seinen Jünglingsjahren hatte Schumann einmal den Plan zu einer Oper „Hamlet" gefaßt, aber bald wieder fallen lassen. Lange Zeit hatte er dann der Bühne nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Erst die aus seiner kritischen Tätigkeit gewonnene Erkenntnis der Notwendigkeit, Meyerbeer und Rossini deutsche Opern entgegenzustellen, zog ihn mehr und mehr in den Bannkreis der dramatischen Musik. Bald lautete sein morgen- und abendliches Künstlergebet: Deutsche Oper! Und in immer glühenderem Verlangen suchte und experimentierte er, bis er in der Genoveva seine Sehnsucht befriedigt glaubte. Er wollte etwas Hohes, dem gewöhnlichen Maßstab Überlegenes auch schon in der Dichtung erreichen. „Der gewöhnliche Operntextstil ist mir nun einmal zuwider; ich weiss zu solchen Tiraden keine Musik zu finden und mag sie nicht," bekannte er Hebbel. Er nahm sich Hebbels und Tiecks Genovevadichtungen zum Vorbild, und da Hebbel seine Teilnahme an der notwendigen Umarbeitung seines Dramas ablehnte, war Schumann bei der unzulänglichen Mitwirkung Robert Reinicks hauptsächlich auf sich selbst angewiesen. Hierauf sind wohl auch in erster Linie die Schwächen in dem dramatischen Aufbau zurückzuführen.

In den Grundzügen ist Hebbels Gedankengang beibehalten. Pfalzgraf Siegfried zieht mit seinen Reisigen auf den Ruf Karl Martells in den Kreuzzug. Er läßt sein Weib Genoveva unter dem Schutz seines vermeintlichen Freundes Golo, dem er unbeschränkte Machtbefugnisse in der Burg einräumt, zurück. Golo, der bei seiner heimlich schwelenden Liebe zu Genoveva das nahende Verhängnis ahnt, bittet vergeblich, Siegfrieds Kriegsruhm teilen zu dürfen. Er soll bleiben. Und sogleich nach dem Abschied des Grafen wird er auf den gefürchteten Weg gestoßen. Die ohnmächtige Genoveva ruht in seinen Armen. Sinnliche Begierde erwacht in ihm, und er küßt sie. Nach ihrem Erwachen will er fliehen, um sein Vergehen heimlich zu büßen, wird aber von der geheimnisvollen alten Margaretha, die ihn belauscht hat, durch das Versprechen, er solle die Gräfin bald ganz besitzen, zurückgehalten.

Im zweiten Akt trauert Genoveva um den fernen Gatten. Aus der Gesindestube schallen rohe Trink- und Spottlieder in ihr Zimmer. Die alte Margaretha ist bereits am Werk, unter der Dienerschaft Mißtrauen gegen die Reinheit der Herrin zu säen. Da kommt

Golo, von wildem Verlangen getrieben, zu ihr. Ahnungslos glaubt sie in ihm immer nur den sorgenden Freund zu sehen, läßt sich von ihm Trost zusprechen und singt mit ihm zu ihrer Zerstreuung. Er vermag nun die Glut nicht mehr zu dämmen und dringt mit stürmischem Liebeswerben auf sie ein, bis Genoveva ihn mit dem Ausruf „Ehrloser Bastard" zurückstößt. Dadurch hat sie alle Rachegeister in ihm wachgerufen. Er versteckt den treuen Diener Drago unter einem nichtigen Vorwand in Genovevas Schlafzimmer, verbreitet nun unter dem Gesinde Nachrichten von einem Ehebruch der Gräfin und dringt mit der ganzen Schar in den Raum, wo Drago gefunden und erstochen, Genoveva aber als Ehrlose gebrandmarkt und in den Kerker geworfen wird.

Margaretha und Golo lösen ihre Aufgabe, den Pfalzgrafen Siegfried von dem Treubruch seiner Gattin zu überzeugen, im dritten Akt. Der Graf liegt verwundet in Straßburg. Margaretha pflegt ihn und erzählt von ihrem Zauberspiegel, in dem er sehen könne, was in seiner Burg vorgehe. Golo erscheint im rechten Augenblick, um Siegfried die furchtbare Nachricht zu bringen. Dieser gibt ihm seinen Ring und sein Schwert, mit dem Auftrag, Genoveva zu töten, nachdem ihm im Zauberspiegel der treulose Bund Genovevas und Dragos gezeigt worden ist. Margaretha aber erhält von der Erscheinung des toten Drago die Weisung, dem Grafen sofort die Wahrheit zu gestehen.

Im vierten Akt schließt Genovevas Not und Verklärung die Handlung. Zwei Knechte sollen an einer verborgenen Waldstelle die Strafe an ihr vollziehen. Golo versucht noch einmal, sie zur Flucht mit ihm zu überreden. Sie aber will noch im Tod ihrem Gatten treu bleiben. Da, als die Knechte schon ihr grausiges Werk beginnen wollen, naht Siegfried mit seinem Gefolge, von Margaretha auf den furchtbaren Betrug aufmerksam gemacht, und führt die schwergeprüfte Gattin im Triumph auf das Schloß zurück.

Zwei dramatische Bearbeitungen des Genovevastoffs kamen für Schumann in Betracht, die Tiecks und Hebbels. Hätte er sich ganz Tieck angeschlossen, wäre es wahrscheinlich für das Opernhafte, das an sich schon in des Romantikers Werk stark spukt, besser gewesen. Er wollte jedoch etwas Höheres. Ließ deshalb das Rührendste und Eigentliche der Genovevasage — Genovevas Einsiedler-

leben mit ihrem Kind im Wald, wo eine Hirschkuh das Neugeborene säugte — fallen und schloß sich einer psychologischen Durchdringung der Handlung, wie sie Hebbel anstrebte, an. Hierbei übersah er aber, daß Hebbel den Charakter Golos in den Mittelpunkt gestellt hatte, während er unbesorgt Genoveva zur Heldin machte. Er fühlte auch nicht die Wahrheit von Hebbels Wort: „Der poetisch-dramatische Höhepunkt fällt nur in den seltensten Fällen mit dem musikalischen zusammen." Dadurch kommt bei Schumann manches Unwahrscheinliche und Schlechtmotivierte zustande, so die alte Margaretha als das treibende Element in Golos Handeln, die staunenswerte Leichtfertigkeit im Finale des zweiten Akts und das sofortige Geständnis der alten Zauberin. Genovevas Duldertum und innige Fraulichkeit ist mit aller Liebe und auch mit vollem Gelingen gestaltet. Dagegen läßt Golos Natur an Klarheit zu wünschen übrig. Hebbel schilderte in ihm „die innerste Natur der Leidenschaft, die, wenn sie auch die bösen Triebe, die sie unterstützen könnten, nicht geradezu entfesselt, doch wenigstens die guten, die sich ihr entgegenstellen, so lange unterdrückt und hemmt, bis das Übel da ist." Dieser dämonische, von heftigsten Begierden angestachelte, skrupellose Mensch wird in Schumanns matter Beleuchtung allzu schattenhaft und bedarf immer erst der Unterstützung und Anfeuerung durch eine alte Landstreicherin. Wenn Hebbel schon empfand, sein Drama habe den Fehler seiner Idee, wieviel mehr noch mußten sich Zwiespalt und Ungewißheit in einer opernhaft zurechtgemachten Variation dieses Dramas ausbreiten. Man lernt alles Geschehen durch eine Brille sehen: durch das sentimentale Empfinden einer duldenden Frau. Die eiserne, unerbittliche, objektive Konsequenz in der Verteilung der Gefühle fehlt bei Schumanns Text. Dennoch ist das Buch wiederum nicht ohne Reiz, und man wird von der heißglühenden Musik über Untiefen leicht hinweggetragen.

Im musikalischen Stil darf man Genoveva mit Webers Euryanthe vergleichen. Beide Werke sind Wegweiser zum Musikdrama Richard Wagners; beide verzichten auf jeglichen billigen Publikumseffekt, auf Kulissenreißerei und sind mit deutschem Herzblut bis in die letzte Faser erfüllt. Auf beiden lastet der Vorwurf, sie wären nicht bühnenwirksam. Auch über diesen Begriff des „Bühnenwirksamen"

läßt sich ein Wort sagen. Er beruht vielfach auf einer Art von Massensuggestion, die oft recht merkwürdige Wege geht. Niemand darf sich unterstehen, Bühnenwerke wie den Tristan, den Ring oder Parsifal undramatisch zu nennen, trotzdem die rein theatralischen Erregungen, die von diesen Schöpfungen Wagners ausgehen, zum Teil recht geringfügige und matt verschwimmende sind. Die Musik allein soll es doch wiederum auch nicht tun; denn unzweifelhaft halten Weber und Schumann als Tondichter jeden Vergleich mit Wagner aus. Was ist es also? Der eigensüchtige Dünkel einer musikalischen Partei, die nur ein Evangelium der dramatischen Musik gelten lassen will? Oder gar die Rücksicht auf den Allgemeinverstand des Theaterpublikums, das an die Ideale der großen Schaffenden nicht heranreicht und von der musikalischen Schaubühne nur den nervenanspannenden Kitzel sucht und, wo dieser fehlt, nicht zu seinem Genüge kommt? Es ist hier, wie auch anderswo, der Mangel an Anpassung, der ideelle Maßstäbe nicht anerkennt und zu handhaben versteht. Die Grenze des Bühnenwirksamen ist wahrlich sehr weit zu ziehen und braucht vor Werken, die aus dem strebenden und suchenden Geist stammen, nicht haltzumachen, selbst wenn nicht alles im beruhigenden Gleichmaß der erprobten, landläufigen dramatischen Formeln verläuft und einige geistige Spannkraft des Aufnehmenden erforderlich ist, um willig und — beglückt dem Gedankengang des Meisters folgen zu können. Liegt der ganze elende Fehler (das Grundübel im deutschen Kunstleben) nicht offenbar in dem wetterwendischen Zeitgeschmack, der auch Marschner aus der Liste der Lebensfähigen in leichtfertiger Überhebung und Unkenntnis gestrichen hat? Von dem Schlendrian der im bequemen Fahrwasser treibenden Opernbühnen und ihrer verantwortlichen Leiter nun noch zu reden, könnte leicht zu einer gerechten Bitterkeit führen. Eins dürfte aber bei Berücksichtigung aller dieser Umstände klar sein, daß die Schuld der Unwirksamkeit der „Genoveva" — abgesehen davon, daß sie sich unter Jahn in Wiesbaden lange Zeit in der Gunst des Publikums erhalten konnte und selbst ein Hans von Bülow ihre „schimpfliche Zurücksetzung" beklagte — nicht auf das Werk allein zu schieben ist, ebensowenig wie bei der Euryanthe, wie bei den Werken von Marschner, Götz, Cornelius und Schubert. Es ist der alte Geist der Undankbarkeit

und Ehrfurchtslosigkeit vor allem mit Herzblut Geschaffenen, der sich der bunten Kiesel täglich freut, während er die Perlen achtlos beiseite wirft.

Treffend schrieb Brendel nach der Uraufführung der Genoveva in Leipzig, es wäre „zu viel Musik" darin. Die Fülle von Musik ist dem Werk zum Verhängnis geworden. Eine größere Ironie ist kaum denkbar, wenn man an die gewöhnliche Dürftigkeit mancher „unentbehrlichen" Repertoireopern denkt. Schumann stürzte sich nach der Vollendung des Textbuches sogleich begierig auf die Komposition und schuf in heiligem Feuer. Was im Text also schon als Schwäche vorhanden war, konnte nun nicht mehr durch kühle Reflexion beseitigt werden. Eruptiv, überwältigend wuchsen die Klänge aus den Worten. Hinreißend ist dies vor allem bei den Chören der Fall, die wie mit ehernem Griffel gemeißelt aus der Handlung erstehen. Die Formen sind klar gezeichnet und von starkem, sicherem Gefüge. Das Rezitativ hielt Schumann für überwunden und geriet nun stellenweise in das Fahrwasser einer etwas ermüdenden Deklamation, die sich nicht formell zu geschlossenen Nummern rundet, sondern überfließend die festen Höhepunkte miteinander verbindet. Der schnellen Abwicklung der Handlung ist das gerade nicht dienlich. Es zeigt aber gebieterisch den Weg zum durchkomponierten Musikdrama (Wagners vielgepriesener Errungenschaft), ohne immer die rechte Kongruenz zwischen Ausdruck und Inhalt zu erzielen. Alles, was nach Bravour oder Effekthascherei schmecken könnte, ist mit ängstlicher Sorgfalt in der Partitur vermieden. Kein Takt, der nicht vor dem künstlerischen Gewissen der strengsten Prüfung standhielte. Alles echt Romantische, das Mittelalterliche, Fromme, Volkstümliche und Zauberhafte gewann unter Schumanns Hand tönende Flügel. Die edle Haltung der Melodik, die wohlüberlegte und feinsinnige Harmonik und Rhythmik und die klangvolle, rauschende Instrumentierung, die das Ganze mit hinreißendem Schmelz überzieht, sind allzu leuchtende Vorzüge, um vergeblich erschaffen worden zu sein. Was aber die Genoveva musikgeschichtlich ganz besonders bedeutungsvoll macht, ist die bewußte Handhabung des Leitmotivs, die über Wagners Tannhäuser bereits hinausging und die Brücke zum Lohengrin schlug.

Die musikalische Charakterisierung der Hauptpersonen ist

nicht gleichmäßig gelungen. Genovevas Gestalt prägt sich am deutlichsten und gewinnendsten aus. Lyrik umgibt sie, die stets die Duldende, Hinnehmende ist; wo sie erscheint, weiß der Tondichter sogleich regste Anteilnahme für sie zu erwecken. Selbst die schicksalbestimmende Szene im zweiten Akt wird von ihr und nicht von Golo beherrscht. Dessen dämonische Natur findet in der Musik Schumanns nicht das rechte Fluidum; nur vorübergehend kommt der „Bösewicht" auch in Tönen zur Geltung. Schumann hatte selbst nicht genug teuflische Energie für ihn. Der Umschwung in seiner Gesinnung tritt nicht deutlich hervor; allzuviel Empfindsamkeit schwächt die Macht seines Wirkens. Auch Margaretha ist nicht konsequent genug als ein unheimliches, entsetzliches Wesen geschildert und vermag deshalb auch mit all ihren Künsten nicht immer zu überzeugen. Sie hat auch zu wenig Menschliches, ihre Beweggründe stechen nicht klar genug hervor, um unser Mitgefühl zu erwecken. Siegfrieds Gestalt gab dem Tondichter keine Probleme auf. Sie ist lichtvoll und klar und tritt ja auch im Drama keineswegs in den Vordergrund.

Mit einem andachtsvollen Chor (Nr. 1), der an den Choral „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" erinnert, beginnt der erste Akt. Ein Rezitativ des Bischofs Hidulfus klärt über die Bedeutung des bevorstehenden Kreuzzuges auf. Wirkungsvoll geht die Choralmelodie auf ihn über, während der Chor kühne Zwischenrufe laut werden läßt, bis sich alle Stimmen sieghaft vereinigen. Nr. 2, Rezitativ und Arie, zeigt Golo als Schwärmer; empfindungsheiße Melodik beseelt die lyrisch quellende Arie. Auch das Duett zwischen Siegfried und Genoveva (Nr. 3) ist von strömender Lyrik erfüllt. Bei Genovevas Worten „ob auch getrennt" taucht Golos Motiv der sinkenden Quinte auf, weiterhin („Der dich mir gab") auch das Genovevamotiv der aufstrebenden Oktave. Die Rezitative (Nr. 4) leiten zum Chorensemble (Nr. 5), das sich frisch und kraftvoll aufschwingt. Rezitativ und Szene (Nr. 6) stößt Golo auf die schlimme Bahn. „Ich will, ich muß sie küssen"; herrisch prägt sich sein Motiv aus. Ganz klar erscheint es aber erst am Beginn des Finales (Nr. 7) in Margarethas Worten „Sieh' da, welch' feiner Rittersmann", die im Orchester sogleich von dem höhnisch verzerrten Genovevamotiv beantwortet werden. Das Dämonische, Urböse lebt hier auf

und wird bedeutungsvoll gesteigert. Die Ironie in Margarethas „Du läßt die arme Frau allein" ist jedoch gar nicht ausgedrückt; die Musik gerät vielmehr in einen naiven Romanzenton. Zum Schluß hebt sich das Finale aber doch zu kräftigen Akzenten.

Eine große Szene (Nr. 8) eröffnet den zweiten Akt. In die schlichte Klage Genovevas um den fernen Gatten mischt sich das rauhe Trinklied aus der Gesindestube. Schrill pfeifen die Pikkoloflöten das Golomotiv. In das rezitativische Zwiegespräch von Golo und Genoveva brüllt der Chor das verzerrte Genovevamotiv „Fürwahr, ein schönes Weib des Küssens wert". Nur vorübergehend wird die Unruhe, die alles ergreift, gebannt durch das volkstümlich innige Duett (Nr. 9) „Wenn ich ein Vöglein wär'", das auf leichtem Grund des Orchesters schwebt. Die Leidenschaft Golos bricht sich Bahn. Sein Motiv bedrängt die ängstliche Frau. Immer aufwühlender braust das Getön, in dem das Oktavenmotiv Genovevas mit dem Golomotiv hin und her geschleudert wird. Auf dem Höhepunkt ruft die Schutzlose dem Pflichtvergessenen das „Ehrloser Bastard!" entgegen. Dumpf knirscht ein Trillermotiv in den Instrumenten. Golos Fluch fällt gegen diesen elementaren Gefühlsausbruch ab. Aber männlich reckt sich sein Motiv in dem Duett (Nr. 10) mit Drago empor. Immer nachdrücklicher reißt es die Führung an sich: in dem Gespräch mit der teuflischen Margaretha und in Genovevas unheimlicher Bedrängnis, wo es sich schleichend durch das Orchester wühlt. Genovevas Arie (Nr. 11) bringt einen lyrischen Ruhepunkt von wundersamer, leuchtender Schönheit in die dramatische Entwicklung. Das Finale (Nr. 12) aber reißt die Handlung sprunghaft an den Abgrund. Der musikalische Ausdruck ist von intensiver Schärfe, sowohl in den rasch sich zuspitzenden Dialogen als auch vor allem in den wuchtigen Chorstellen. Die Musik hilft hier bei leidenschaftlicher und schwunghafter Wiedergabe über das etwas Befremdende der Vorgänge hinweg.

Schwächer im Profil ist im allgemeinen die Musik des dritten Akts. Das Duett (Nr. 13) zwischen Siegfried und Margaretha stellt eine Konzession an das Opernhafte dar. Lebensvoller wird der Ausdruck in Nr. 14, Rezitativ, Lied und Duett. Das Lied „Bald blick' ich dich wieder, mein Heimatschloß" ruht auf reizvollen Motiven, die zwischen Singstimme und Orchester wechseln. Das Ge-

spräch mit Golo, der die niederschmetternde Nachricht von Genovevas Untreue bringt, findet manchmal gewaltig aufzuckende Akzente, entlädt sich aber zum Teil in wenig dramatischer Weise, so daß ein zwingender Eindruck nicht erzielt wird. Gewaltig schwillt die Kraft aber im Finale (Nr. 15), der Hexenszene, an, die zu einem musikalischen Höhepunkt der Oper wird. Hier wird wirklich Zauberkraft wach, rast höllisches Ungestüm durch die Töne und schwebt jenes Unheimliche in der Stimmung, das sofort in den Bannkreis zieht. Das bebende Triolenmotiv, das in der Szene zwischen Golo und Siegfried ängstlich aufflatterte, tönt auch im Finale unheilschwanger an. Das verzerrte Genovevamotiv richtet sich unruhig in den Takten vor der Beschwörung des Zauberspiegels auf. Drei wohlgelungene, in sich abgeschlossene Musiknummern begleiten die Bilder, die Margaretha Siegfried sehen läßt, lyrische, zarte Gebilde, die jäh von dem Leidenschaftsausbruch Siegfrieds, der den Spiegel zertrümmert, abgeschlossen werden. Der Schluß des Finale, die Erscheinung von Dragos Geist, der Margaretha befiehlt, dem Grafen die Wahrheit zu entdecken, läßt in der Spannkraft etwas nach, hat aber immer noch zwingende Werte genug, um zu fesseln.

Der vierte Akt beginnt mit Szene, Lied und Arie (Nr. 16) einfach und rührend. Genovevas Klage ist in ein trauerndes Moll gehüllt. Die zu ihrer Ermordung gedingten Knechte fahren mit einem kecken Gaunerlied „Sie hatten sich Beid' so herzlich lieb" dazwischen. Genovevas Arie „Die letzte Hoffnung schwindet" soll aber noch einmal allen Liebreiz dieser zarten Frauengestalt enthüllen. Zu innigem, weihevollen Gebet verstärkt sich ihre Klage, in die ein geheimnisvoller Chor Verheißungen tönen läßt. Eine Andeutung an Golos wildes Trillermotiv im Orchester verkündet neue Demütigung. Golo erscheint. Die Szene Nr. 17 bringt seinen letzten Versuch, Genoveva für sich zu gewinnen; drohend wogt es im Orchester. Als er das Nutzlose seines Beginnens einsieht, gibt er Befehl, sie zu töten. Packend hebt die Szene Nr. 18 an. Golos finsteres Motiv zuckt grollend in dem Terzett der Mörder und Genovevas auf. Die seelenvollen Kantilenen der Todgeweihten stechen schrill von den rauhen Phrasen der Knechte ab. Immer erregter wächst die Spannung, bis mit dem Hinzutreten des Chors die Erlösungsstunde schlägt. Ein seliges, klangschönes Duett (Nr. 19)

zwischen Siegfried und Genoveva, ein blühend melodischer Doppelchor (Nr. 20) „Bestreut den Weg mit grünen Mai'n" führen zur Verwandlung und damit zum Finale (Nr. 21), das, in hellem E-dur-Glanz abschließend, dem Bau die Jubelkrone aufsetzt.

Die musikalische Zusammenfassung der ganzen dramatischen Entwicklung wird schon in der Ouvertüre erlebt, die als eins der hinreißendsten Orchesterstücke Schumanns das Andenken an die Oper ewig frisch erhält. Eine langsame c-moll-Einleitung ruht auf dem Golomotiv der sinkenden Quinte, zu dem sich sogleich das rollende Triolenmotiv gesellt. Schwer lastend wälzt sich das Spiel vorwärts bis zum leidenschaftlich bewegten Hauptteil. Ein schwellendes Hauptthema, das auf Triolen schwebt, tritt die Herrschaft an. Weicher beginnt das Nebenthema, das aus dem Genovevamotiv gewonnen wurde. Gebieterisch aber erschallen die Hörnerfanfaren des Seitenthemas. Entfesselte Leidenschaft tobt in der Durchführung. Der Kampf der Motive wird noch bis in die Coda hineingetragen, ehe die C-dur-Jubelklänge den endgültigen Sieg des Guten verkünden können.

Das unverdiente Schicksal, das Schumanns mit heißem Herzblut geschriebene „Genoveva" betroffen hat, fällt mit ganzer Last der Verantwortung auf die Musikwelt, die die Schwächen energischer und nachdrücklicher unterstrich, als die Vorzüge beachtete und pries. Als Dokument eines urdeutsch und voller romantischer Überschwenglichkeit und Sehnsucht schaffenden Geistes sollte die Oper wahrlich eine schönere Rolle spielen, als zu den Statisten in der Musikgeschichte gezählt zu werden. Eine geschickte und liebevoll dem edlen Gedankengang nachspürende Regie könnte auch aus diesem undramatisch gescholtenen Opernwerk sprühende Funken schlagen. Das lyrische Verweilen des Tondichters wird den musikalischen Enthusiasten, den andachtsvoll Verstehenden niemals abstoßen oder langweilen. Daneben sind dramatische Werte genug in der Genoveva, um über etwelche Hemmungen hinwegzuhelfen. Aber die nicht nur unerbittliche, sondern oft auch ungerechte Geschichte läßt sich nicht korrigieren. Zwei Monate nach der Aufführung wurde Genoveva von Wagners Lohengrin abgelöst.

Eine neue Zeit brach damit an, die aus der romantischen Sehnsucht erwuchs, das Gefühl aber durch den Verstand im Zaum halten

ließ — ein eherner Felsen, um den Jahrhunderte spülen werden, wenn die stille, üppige Blütenpracht der letzten Romantiker längst verwelkt ist.

DER SCHRIFTSTELLER

Die Musikschriftstellerei soll den Zweck haben, vom Wesen der Musik zu unterrichten und Wege zum wahren Verständnis der Musik zu bahnen. Daß sie diesen Zweck so oft verfehlt, ist nicht die Schuld der Musik. Denn der Tonkunst ist, wie jeder anderen Kunst, bis zu einem gewissen Grad mit Worten beizukommen; die Fixierung ihrer Ästhetik ist durchaus möglich. Aber es fehlte an geeigneten Interpreten, die schriftgewandt und auch durchdringende Kenner der Materie waren. Besonders stark machte sich dieser Übelstand am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bemerkbar, wo unter der trockenen Gesinnung der Fachschriftsteller alles Lebendige der Kunst verdorrte, oder in der Treibhauskultur allzu poetisch gesinnter Musikliteraten nur krankhafte und exotische Pflanzen wucherten. Die Musiktheorie wurde durch grau in grau gehaltene langweilige Abhandlungen bestritten. Man verstand wohl die theoretischen Systeme in eine klare Form zu bringen. Aber alles, was darüber hinausging, was an die Grenzen zwischen Erkenntnis und Phantasie reichte, wurde zur gewagtesten gedanklichen Spekulation, weil man dabei den festen Boden unter den Füßen verlor, ins Wolkenkuckucksheim Dichterflüge unternahm und hauptsächlich, weil man den Zweck der Kunst, die Wirkung auf den Empfangenden, den Kunstgenießer, fast ganz außer acht ließ. Deshalb stand die Musikkritik den neuauftretenden Genies immer ratlos gegenüber. Sie hatte keine Formel, keinen Anhalt, kein höchstes Ziel, keine Zukunft. Verständnislos wurden die den engen Formalismus durchbrechenden großen individuellen Meister angestarrt und, da ihr Gebaren allen „Regeln der Kunst" hohnsprach, entrüstet in die Schranken zurückgewiesen. Nur die vollkommene Unkenntnis höherer ästhetischer Gesetze als der theoretischen Generalbaßregeln konnte sich dem Genie in den Weg stellen. Ästhetik war eine noch junge

Wissenschaft und als solche auch zunächst kaum mehr als ein geduldetes Stiefkind. Erst die Jahrhundertwende mit ihren frühlingsstürmenden romantischen Bewegungen mußte die wohlgefügten Mauern der musikalischen Orthodoxie zum Wanken bringen.

Man kam zu der Erkenntnis, daß nicht philosophische Spekulationen im luftleeren Raum, abstrakte Gehirnübungen die Seele der Tonkunst ergründen konnten. Es mußte ein anderes sein. Die Romantiker fanden den Weg aus Instinkt, aus Charakter; sie fanden ihn aus der Sehnsucht und Leidenschaft — aus dem Gefühl. Es wurde offenbar, daß nur eine Kunst die andere verstehen und schildern konnte, und natürlich mußte es die Wortkunst sein. Nur durch poetische Definitionen ist der Niederschlag des Gedanklichen in der Musik festzuhalten. Die konkrete Darstellungsweise des Lebens der Töne führte zu einer anschaulichen Ästhetik der Tonkunst, die nun breite Wurzeln bis tief in die klassische Zeit hinein schlug. Ein wichtiges Moment dieser Erkenntnis war, daß zum Musikschriftsteller eine Doppelbegabung nötig sei: die des erkennenden Musikers, dem kein Geheimnis der musikalischen Technik fremd ist, und die des Dichters, der die Gesetze in poetische, d. i. allgemeinverständliche Verklärung umzudeuten versteht. Nennt man hier Fr. Rochlitz, den Herausgeber der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", der als Kritiker neue Wege einschlug, so ist der Zeit Genüge getan. Neue Maßstäbe für die richtige Würdigung des musikalischen Kunstwerks wurden geschnitzt. Das Phantom einer objektiven Kunstbetrachtung und Beurteilung wurde als flüchtig und nichtig erkannt, und die persönliche Prägung des Urteils aus dem Eindruck, der Stimmung heraus gab jetzt den Gradmesser der musikalischen Kritik, soweit sie sich zur höheren Entfaltung drängte.

Wichtiger als Rochlitz und seine Weggenossen wurde E. T. A. Hoffmann für die Musikschriftstellerei. Hier trat zum erstenmal das phantastische poetische Genie an die aus tiefstem inneren Erleben begriffene Tonkunst, um sie schildernd in ihrer Gewalt und Größe, ihrer Lieblichkeit und zartesten Gliederung zu zeigen. Er schuf den idealen Musiker, den Kapellmeister Kreisler, der als schwelgerischer Enthusiast der Musik bis ins tiefste Herz gesehen hat. Unendlich mannigfaltig war das bunte Farbenspiel, das Hoffmann aus dem glühenden Musikstrom, der ihn durchbrauste, her-

vorzauberte. Als Ebenbürtiger im Reich der Geister erkannte er die weltenüberstrahlende Majestät Beethovens, die Übermenschlichkeit Bachs, die schmerzliche Anmut Mozarts und die erhabene Ruhe Glucks. Vor der Eindringlichkeit seines Erfassens und Gestaltens zerfloß die Sprödigkeit der Musik, und er bannte ihren Geist in erklärende, schauende, tiefschürfende Worte, deren Tragkraft sich als unerschöpflich erwies.

Einer der Frühromantiker hatte es ihm an Innigkeit des Musikerkennens gleichgetan: Wackenroder, der das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger und die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders beschrieb. Wie Hoffmann war er Jurist. Und nun trat ein Dritter von der Rechtsgelehrsamkeit in ihre Gemeinschaft, Robert Schumann. Aber als die drei begeisterungstrunkenen Pilger das heilige Bild der Musik gesehen hatten, trennten sich ihre Wege. Der ätherische Wackenroder zerbrach in dem brutalen Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit. Hoffmann streckte die Hand nach beiden Seiten und gewann als Künstler und Jurist Bürgerrechte. Schumann allein errang den vollen Sieg der Kunst über die hemmende Gelehrsamkeit. Er wurde als Vermittler zwischen Ton und erklärendem Wort der Führer einer neuen Zeit.

Schumann blies den Staub aus den Perücken der sogenannten Musikästhetiker und setzte an die Stelle unfruchtbaren gelehrten und weltfremden Geschwätzes das lebendige, aus der praktischen Ausübung geborene Erfassen und Begreifen der Musik. Das ist sein unvergleichliches Verdienst. Er wirkte wie ein reinigendes Gewitter, erlösend und erfrischend. Die deutsche Musik hatte in einem Dornröschenschlaf gelegen; er weckte sie mit begeistertem Zuruf. So unmittelbar, so eruptiv wie ein Naturereignis, das kommen mußte. Als er zur Feder griff, da war es höchste Zeit. Höchste Zeit, weil alle nach einem klärenden Wort lechzten und nach einem Halt suchten, auf den sich ihre ästhetische Anschauung stützen konnte. Und weit hallte das Echo auf Schumanns Ruf. Die Zeitschrift griff sogleich ins Breite und wirkte Wunder. Der sie schrieb und schuf, kam aus den Gefilden der Romantik, aus den Blumengärten Jean Pauls, wo er Schönheit und Erkenntnis eingesogen und im Traum klingende Welträtsel spielend gelöst hatte.

Jean Paul war der Vater seiner ästhetischen Anschauungen. Von ihm glaubte er mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als aus allen Lehrbüchern. Von ihm hatte er die Grazie seines Stils, die Bildkraft seiner Wortformung, die tiefschürfende Gefühlsseligkeit seines Schwärmens und den Weitblick seines poetischen Erkennens. Jean Paul, der die Romantik das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche nannte, hatte ihm die Tore zur Ästhetik weit geöffnet. Und Schumann hatte dieses Paradies nicht mit scheuer Zaghaftigkeit und zögernd betreten, sondern im Sturm und Jünglingsdrang gleich an sich gerissen. Nicht systematisch hatte er sich durch ein Labyrinth von Regeln gewühlt, sondern in genialischem Ungestüm ohne langes Besinnen den Kern enthüllt und nutzbar gemacht. So konnte er aus dem Vollen schöpfen. Und er tat es leidenschaftlich und mit edler Begeisterungsfähigkeit. Das gerade unterscheidet ihn von den beruflichen Ästhetikern, jenen unfruchtbaren Bohrwürmern und „Verdenkern" des Schönen, die die Fühlung mit dem Begriff der wahren Ästhetik verloren haben, die gar nicht mehr das große Endziel: die Produktivität vor Augen haben und die nicht mehr wissen, was eigentlich Sinn und Zweck ihrer Pionier- und Kärrnerarbeit ist. Mit einer Vehemenz ohnegleichen pflanzte Schumann schon mit seinem ersten, dem Chopin-Artikel, das Banner auf. Fortschritt! stand darauf, Ehrfurcht vor dem Genie und unbedingtes Jasagen zu allem Lebenskräftigen und Edlen!

Seine Aufgabe war keine geringe. Die Poesie in der Musik galt es wieder zu Ehren zu bringen, ja, die wahre Musik selbst mußte aus verschütteten Quellen erst wieder freigemacht werden. Das Philistertum, die Mittelmäßigen hielten ihre Hand schützend über die Durchschnittstalente. Herz, Hünten, Pleyel, Czerny, Rossini, Meyerbeer und die vielen anderen heut Vergessenen waren die Götter und Helden des Tages. Sie mußten erst gestürzt werden, damit Licht und Luft wurde für die großen Meister, die von wenigen nur erkannt und geliebt im Hintergrund auf dieser Bühne des gröblichsten Scharlatanismus einsam standen. Das war nichts Geringes, und es gehörte viel Unerschrockenheit, Mut und Zielsicherheit dazu. Schumann besaß sie. Seine Feder war geübt, und mit der unerhörten Wucht maßloser Erbitterung stürzte er sich auf das Erbärmliche, das als Hemmschuh am Rad der Musikentwicklung

hing. Systemlos wie alles Genialische drängte er wild aufs Ganze. Wie hätte er sich auch in das Prokrustesbett geistiger Sittsamkeit spannen lassen! Er traf mit unfehlbarer Sicherheit das Rechte, war sich seiner Berufenheit vollauf bewußt und schlug mit scharfen Klingen. Dazu hatte ihm keiner der lendenlahmen Ästhetiker seiner Zeit verholfen, auch nicht der Göttinger Universitätsprofessor Amadeus Wendt, den Kretzschmar als den einzigen seiner Mitlebenden, der ihm Sympathien eingeflößt hätte, nennt. Schumanns Ästhetik war Ausdruck seines schöpferischen Genies, nichts anderes. Keine kalte, ängstlich vortastende Überlegung, sondern intuitives Herausschleudern der Wahrheiten aus seinem Innersten.

Schumann hatte nicht aus einseitigen Erwerbszwecken die Neue Zeitschrift für Musik begründet. Ihm war es innerliche Notwendigkeit, das zeitgemäße Erlösungswort endlich auszusprechen. Denn gerade er, der sich mit seinen Tonphantasien an die Öffentlichkeit sehnte, erkannte klar, was der Zeit fehlte. Nur der praktische Musiker konnte die Not des Tages durchschauen, konnte die Mittel finden, die zur Heilung führen mußten. Es stand für ihn also von vornherein fest, daß sein Schrifttum nicht der unfruchtbaren, Probleme wälzenden und erdenfernen Gelehrtentheorie dienen durfte, sondern daß die Ästhetik für den praktischen Musiker und Kunstliebhaber obenan stehen mußte. Für einen minder Genialen wäre es schwer, ja unmöglich gewesen, den rechten Weg zu finden. Denn von eigentlichen systematischen ästhetischen Studien war bei ihm gar nicht die Rede. Er konnte sie entbehren; ihm hatte die Natur eigene Gesetze gegeben. Wunderbar ist sein Erfassen des Wesentlichen, sein sicherer Griff, der stets das Wahrheitsgold ans Licht zog. Er brauchte es nicht in spitzfindigen Überlegungen zu suchen; in ihm lebte und klang die Ästhetik selbst. Er ist die Inkarnation der musikalischen Schönheitslehre und fand die Schönheit der Musik im Klang, nicht im theoretischen Gefüge; im Instinkt, nicht im Intellekt.

Der Schriftsteller Schumann mußte mehrere Seiten zeigen; er mußte Kämpfer, Schwärmer und Lehrer sein. Kämpfer war er immer, und wie ein roter Faden zieht sich durch sein Schreiben die Polemik. Heiß flammte es in ihm auf, und schmetternd blies er den Kampfruf. Ungeduldig fragt er: „Soll denn diese verdammte Höf-

lichkeit Jahrhunderte fortdauern? Während die literarischen Parteien sich offen gegenüberstehen und befehden, herrscht in der Kunstkritik ein Achselzucken, ein Zurückhalten, das weder begriffen noch genug getadelt werden kann." — „Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb," hält er den Halben und Leisetretern entgegen und fordert geradezu eine Schule der Polemik: „Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, so wundert es mich, dass noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen!" Er war einer von diesen Rechten, und sein Preis der Polemik ein Glaubensbekenntnis. Er scheute Wunden nicht und schlug gewaltig zu. „Gegen manches wäre loszuwettern. Kunst und Modegeist, Meister und Gesell werden in der musikalischen Kritik noch viel zu wenig geschieden," schreibt er einmal. Seine Kampffanfare hat Geltung für alle Zeiten behalten. Immer gilt es das Mittelmäßige, Flache und Schlechte zu bekämpfen, und sanft darf es dabei nicht hergehen. Daß der Ästhetiker ohne Waffen reformieren könnte, ist unsinnig zu behaupten. Die Menge hängt am Durchschnittlichen. Sie muß aufgerüttelt und die Schädlinge müssen zurückgedrängt werden, wenn das Gute siegen soll. Ästhetische Gesetze haben nur Wert, wenn sie auch für das Schaffen und die Allgemeinheit nutzbar gemacht werden. Zu Schumanns Zeit war die musikalische Kritik nicht in den Händen von Fachleuten. Literaten besorgten sie mehr schlecht als recht und vertraten dabei ihr eigenes Interesse oder das einer besonderen Richtung. Die Künstler und das Publikum ließen sich die Zustände ruhig gefallen, da das Schreiben über Musik meist unterschätzt wurde. Schumann fand also ganze Arbeit zu tun, um das

Niveau der Kritik zu heben. Der ungemessene Vorteil für die Allgemeinheit und die Kunst selbst, wenn Künstler auch die Kritik ausüben, die hohe Schule der Erkenntnis für den Künstler, wenn er kritisiert — das sind Erfolge Schumannschen Mutes, und es mußte Kampf sein, um sie so glänzend zu gestalten.

Die polemische Seite in Schumanns Schriftstellerei ergänzt sich durch die schwärmerische. Beide zusammen ergeben die Leidenschaft, die ihn stets und unverbraucht beseelte. Wo er kämpfte, da vergötterte er auch, und über zerschlagenen Götzenbildern wölbte er Tempel für die Großen. Da schwebte ihm besonders ein Ideal vor, das nationale. Um ausländische Götzen niederzureißen, arbeiteten die Zeitschriftmänner Tag und Nacht. „Es war das Ideal einer großen deutschen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst," das er mit der Zeitschrift verwirklichen wollte. „Die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden," gelobte er den Lesern und bekannte später stolz: „Im Kampf der Meinungen, selbst mitkämpfend und meinend, haben wir an dem Einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen." Dieser Kampf war ihm teuer, und er führte ihn mit allen Mitteln. Er sah den Niedergang des deutschen Musiklebens darin, daß die Deutschen ihre Großen erst vom Ausland bezogen. Theater und Lehrer waren daran schuld, und er sparte nicht mit heißen Worten, den Sieg des Deutschen zu erringen. Mit Gewalt stößt er auf die italienische Musik: „Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem anderen auf bequemem Wiesengrunde stehen." Der frohen Überzeugung ist er, daß „das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt". Rossini gilt sein Haß, und er verfolgt ihn auf Schritt und Tritt, ihn und die übrigen italienischen „Kanarienvögel". Den schwersten Streich aber führte er gegen Meyerbeer in der berühmten Hugenottenkritik. Das Undeutsche in diesem geschäftstüchtigen Opernkomponisten internationaler Prägung beleidigte ihn tief; mehr aber noch die Urteilslosigkeit des deutschen Publikums, das sich von Meyerbeers Tamtam betäuben

ließ. Deshalb holte er weit aus und traf mit einem einzigen Hieb mitten in das Wesen des Berliner Bankiersohns. Unausgesprochen, aber deutlich für jeden las man in und zwischen den Zeilen eine unzweideutige Absage an diese Art von Judentum in der Musik. Bitter und unnachsichtlich war er gegen alles Undeutsche. Vom deutschen Schaffenden verlangte er rücksichtsloses Verfolgen des höchsten Ziels und tadelte die, die ihr Bestes verleugneten und um die Gunst der Massen buhlten. „Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen." Eine seiner Lieblingsideen aber war die Beseitigung aller fremden Vortragsbezeichnungen und Einführung deutscher. Immer wieder trat er dafür ein. Namen wie „Sonate", den Beethoven schon durch „Klangstück" zu ersetzen trachtete, wollte er zwar beibehalten. Aber für alles andere wünschte er deutsche Bezeichnungen und meinte: „Das Auge wird sich daran gewöhnen und man zuletzt sich wundern, warum z. B. ein ‚mit inniger Empfindung' statt ‚con grand' espressione' sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte." Seine deutschen Ziele und seine polemische Ader machten Schumann zu einem Vorkämpfer der neudeutschen Schule, die seine Bestrebungen mit aller Energie fortsetzte.

Die schwärmerische Seite seines Schrifttums beschränkte sich aber nicht nur auf eine Verherrlichung des Deutschtums. Er trieb auch einen ungemessenen Geniekultus in echt romantischer Manier. Ungeheuer ist sein Eintreten für Beethoven und Schubert. Alles an ihnen ist ihm göttlich. Immer wieder stellt er sie als Vorbild reinster Künstlerschaft hin, in einer Zeit, die solchen Idealen reichlich fernstand. Und der unwiderstehliche poetische Zauber seiner Beredsamkeit half das Werk der beiden Wiener Großen schneller verbreiten. Dichterisch verherrlichte er Schubert: „Und du, frühzeitig Heimgegangener, du himmlischer Schubert — hätten Gespenster und Doppelgänger Worte, sie sprächen; aber wenn die Engel und die Genien die Welt schon einmal anredeten, sie sprächen auch wie du; du bist der überirdische, störende Geist, den seine Frühlingsblumen verhüllen." Vor Gluck hat er unbegrenzte Ehrfurcht; aber in die Knie sinkt er vor Bach. „Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung zumeist in Bach. Die sogenannten Romantiker stehen Bach weit näher als

Mozart, wie ich selbst tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und zu stärken suche.“ Er öffnete seiner Zeit auch diesen Quell und war einer der ersten, der auf den letzten Beethoven mit ehrfürchtigem Staunen und stiller Bewunderung wies. Darin fand er das Evangelium der Musik. „Es ist wahr, zum Verständnis der Beethovenschen letzten Quartette gehört mehr als blosse Lust zum Hören. Der empfänglichste offenste Musikmensch wird ungerührt von ihnen gehen, wenn er nicht tiefe Kenntnis des Charakters Beethovens und dessen späterer Aussprache mitbringt. Dann aber, ist er auf dem Wege dahin, so kann auch dem menschlichen Geist kaum etwas Wunderwürdigeres geboten werden, als jene Schöpfungen, denen in ihrer tiefsinnigen Gestaltung, ihrem alle menschlichen Satzungen überschwebenden Ideenfluge von anderer neuerer Musik gar nichts und im übrigen nur einiges etwa von Lord Byron oder Jean Pauls und Goethes späteren Werken verglichen werden kann.“ Immer wieder betont er die unerschöpfliche ethische Kraft der Musik unserer Meister und drängt Künstler und Liebhaber auf sie zu. Das war die vollkommenste und höchste Art, historischen Sinn zu beweisen und Musikgeschichte zu treiben. Der praktische Standpunkt war für ihn das wichtigste. Dem unfruchtbaren Wurmnagen der Berufshistoriker — wobei doch nur Späne abfallen — war er durchaus abhold. „Ich bin übrigens kein Anbeter des allzu Antiken; im Gegenteil lass ich diese antediluvianischen Untersuchungen wohl als historische Liebhaberei gelten, halte sie aber für wenig einflussreich auf unsere Kunstbildung.“ Seine praktische Ästhetik ließ nur das Lebenskräftige gelten. „Es dünkt mich ungleich wichtiger, dass der Kritiker mit Kraft und Umsicht in die neue Tätigkeit der neuen Geister eingreift, als dass er sich tändelnd mit den Reliquien alter Liebschaften beschäftigt.“

„Die neuen Geister“ nahm er unter seine besondere Obhut. An die Spitze der Zeitgenossen stellte er Mendelssohn, „den Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, den hellsten Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“. Spohr sah er mit dem Auge des Dichters: „Wenn Blumen und Tau reden könnten, so müssten sie es, wie du dichtest; du bist die betaute Abendviole, aber wenn deine Donner reden, Beethoven, da zittert die schüchterne Abendblume und schliesst ihre Kelche zu.“

Chopin war ihm der „tiefsinnige stürmische Jüngling", ein „seltener Stern in später Nachtstunde". Brahms aber der junge Adler, der der Welt neue Bahnen weisen sollte. Durch sein rückhaltloses Eintreten für alles Geniale wurde Schumanns Kritikertum zu einem Segen und wirkte unbeschreiblich. Für alle fand er freundlich anerkennende Worte, für Field, Bennet, Henselt, Gade, Heller und Hiller, Loewe, W. Taubert, Lachner, Marschner, Reissiger, L. Berger, Moscheles und Liszt. Für ihn verstand sich die Sprache des Wohlwollens von selbst. Immer sah er die Parallelen in der Vergangenheit, und sein historischer Sinn, der von ungetrübter Klarheit war, fand stets die richtigen Maßstäbe. Die Schriftgelehrten mögen ihm den geschichtlichen Blick bestreiten, weil er kein Zahlenmensch war. Aber er besaß ihn mehr, als sie jemals ahnen dürfen, sonst würden sie vor ihrer eigenen Unzulänglichkeit und Blindheit erschrecken. Sein Erfassen der geschichtlichen Notwendigkeit ist erstaunlich. Mit untrüglicher Sicherheit verstand er neue Kunsterscheinungen sogleich nach ihrer Wesensart zu klassifizieren. Das war nichts anderes als kritische Genialität, die ihn mit Grandezza über Kleinigkeiten, in deren Aufstöbern die „Historiker" ihren Lebenszweck erblicken, hinweggleiten ließ. Auch als Historiker war er praktischer Musiker, der lebendige Ästhetik trieb, wie es Carl Maria von Weber vor ihm, Berlioz, Liszt, Wagner und Cornelius nach ihm taten. Und immer wieder ist zu betonen, daß gerade in der Lebenswärme, in der Vollblütigkeit der hohe unermeßliche Wert seiner Musikschriftstellerei liegt.

Aus der Vergangenheit und Gegenwart blickte er zielsicher in die Zukunft. „Eine Zeitschrift soll nicht bloss die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muss die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen." Er wußte, was not tat: „Eine Zeitschrift für ‚zukünftige Musik' fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blindgewordene Kantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend." Seine Zeitschrift sollte ja selbst „Tautropfen eines Morgens einer neuen Zeit" sein. Manchmal allerdings sah er auch mit Bedenken auf das Kommende, so wenn er sich über Seltsames, widrig Klingendes in der Phantastischen Symphonie von Berlioz äußerte: „Die Zeit, die solche Stellen als schön sanktionieren wollte,

möge nie über uns kommen." Und mit genialem Seherblick sah er den Auflösungsprozeß, den die Musik in unserer Zeit durchzumachen hat, voraus: „Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben."

Der so Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in gleich bewundernswerter Weise durchschaute, mußte als Kritiker in seiner Zeit etwas durchaus Neuartiges, Leuchtendes sein. Neu und aus dem romantischen Streben der Tage geboren war die Subjektivität des Kunsterlebens, die als kritischer Niederschlag in poetischer Verklärung weit über die Grenzen engbrüstigen Rezensententums hinausging. Das eigene Gefühl ward zum Gradmesser erhoben. Aus dem Kunstwerk wurde durch den Betrachter ein neues geschaffen: in der Kritik. Kritik als etwas Schöpferisches zu interpretieren, war Schumanns Verdienst. Mit psychologischem Feinsinn den Stimmungsgehalt eines Werkes ausschöpfen und daraus gestaltend einen künstlerischen Eindruck zu formen, war sein Streben. Er sagte es, „dass wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt". Und er verrät uns das Geheimnis: „In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloss legen und ihn gut nach Ellen messen." Poetisch anregend muß die wahre Kritik sein. Denn „keiner anderen Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andre Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, dass gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt". Kritik ist notwendig. Sie ist der Schatten, den das Kunstwerk wirft. In das innere Gewebe des Kunstwerks vermag sie nicht weit zu dringen. Auch Schumann wollte „zeigen,

wie wenig in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann". Deshalb bemühte er sich mehr Eindruck als Analyse zu geben. Aber eine gewisse Gesetzmäßigkeit soll sie doch hochhalten: „Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die notwendigen Forderungen (die vermissten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen." Und stolz verkündet Schumann seine Überzeugung: „Die Kritik kommt immer hintennach, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht!" Immer fühlt er sich als Schaffender, und nur das Schaffen läßt er gelten. Beim Kritiker sei es nicht ein ängstliches Abtasten der Umrisse eines Kunstwerks, sondern ein Neuschaffen. „Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert?" So durfte Schumann von seiner Höhe fragen. „Fort mit den Musikzeitungen!" ruft er. „Ja Triumph und letzter Eindruck einer guten müsste sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, dass sie niemand mehr läse aus Ennui, dass die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art über Musik zu reden, die, zu schweigen." Hinter der Maske des Satyrs sieht der Ernst hervor. „Fort mit den Zeitungen!" ruft er noch einmal. „Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke. Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug." Das ist deutlich und nur vom höchsten Standpunkt aus zu bejahen. Und wiederum läßt er die Notwendigkeit der Musikkritik durchschimmern: „Vor Hässlichem und Obscönem lässt sich warnen; nichts aber, was mittelmässiger machte, als mittelmässiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten." Von sich und seinen Freunden bekennt er stolz: „Wir schreiben nicht die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren."

Vom tiefsten Erkennen angespornte Phantasie, das war die Kritik Robert Schumanns. Der musikalische Eindruck, der an seine verborgensten seelischen Wurzeln rührte, setzte sich im Bewußtsein in einen poetischen um. Damit vermochte er den ganzen Zauber der neuen romantischen Schule in der Musik, die sich auf poetischer Basis entwickelte, zu enthüllen und dem Publikum, das dem allen noch fremd und verständnislos gegenüberstand, näher zu bringen als durch steife gelehrte Auseinandersetzungen. Neben der subjektivsten Formenfreiheit herrschte aber doch eine unverkennbare Sachlichkeit. Ja, sie war der Boden, auf dem sich die Blütenpracht der Schumannschen nachdichtenden Phantasie überreich entfalten konnte. Kritik war hier Spiegelung des Kunstwerks im Individuum und so die denkbar höchste Form der Abschätzung. Poetisch war das Gewand; der Kern war sachlich. Schumanns musiktechnische Größe und Genialität duldete kein Danebengreifen im Urteil. Er durfte Schärfe und Milde mischen und traf stets das Rechte. Die höchste Auffassung von der Musikkritik, die er proklamierte, erfüllte er selbst am vorbildlichsten. Für die Zeitgenossen aber mußte er deutlich werden und stellte ihnen als gegensätzliche Typen den Kritiker und den Rezensenten vor. Daran übte er seinen Witz, um auf die einschneidendste Weise das Profil der Musikkritik zu ändern.

„Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen," fährt er keck dazwischen. Die Weisheit hat er von Jean Paul, der meinte, daß „die Musik zwar Nachtigallen zum Schlagen reizt, aber Hunde zum Heulen". Klar und unzweideutig ist die Formel: „Kritiker und Rezensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher," und poetischer heißt es: „Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten." Wohltuend sagt er von den Verständnisvollen: „Je gereifter das Urteil, desto einfacher und bescheidener wird es sich aussprechen." Den blumigen Feuilletonismus seiner Zeit aber zaust er: „Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet." Lebendig steht der Rezensent vor uns: „Seziert er nicht Geister wie Leichname, um Gallensteinsammlungen anzulegen, während er Geist und Phantasie, die

ja der Jugend innewohnen, geflissentlich verhüllet?“ Nicht scharf genug kann er die Kunstschacherer packen: „Es kann einem nichts Schlimmeres passieren, als von einem Halunken gelobt zu werden,“ und Unheil möchte er ihnen in den Weg wälzen: „Der Stein des Anstosses, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist.“ Unmutig weist er als ein Schaffender ihnen die Tür: „Fort mit euren Formen- und Generalbassstangen! Eure Schulbänke habt ihr aus dem Cedernholz der Genies geschnitzt und nicht einmal; tut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!“ Und mit hämischem Seitenblick stellt er die Unzulänglichen bloß: „Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unseren göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten und lasst uns in Ruhe!“

Dies Aufstellen von Kontrasten war romantisch und belehrend zugleich. Schumann übertrug die Methode auch auf das Ausdeuten des künstlerischen Schaffensprozesses und stellte Genie und Talent einander gegenüber. „Das Talent arbeitet, das Genie schafft,“ heißt es elementar, und weiter ausgeführt: „Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Tätigkeit ohnmöglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen.“ „Darf sich das Talent Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt?“ fragt Florestan. „Ja,“ belehrt Raro, „aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert.“ Immer entschiedener wird die große trennende Kluft betont. „Das ist der Fluch des Talents, dass es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend oben umsieht!“ — Und schließlich wird den stets korrekten Generalbaßpächtern das große Recht des Genies entgegengehalten: „Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle.“ Feinsinnig, wie kaum ein zweiter hat Schumann die Trennungslinie zwischen Genie und Talent gezogen. Psycho-

logisch eindringend fand er Formeln von allgemeingültiger Prägung. Das Gottesgnadentum des Genies zu verkünden, war eine seiner wichtigsten Aufgaben. Hoch über alle Gesetze hinaus hob er den Auserwählten und forderte Ehrfurcht vor der Gewalt des Großen.

Seine tiefe Erkenntnis von der Not des Schaffenden schreckte vor dem Aussprechen der Wahrheit nicht zurück. Weiser stellte er am Weg auf für die junge aufstrebende Generation, der er die Zukunft bereitete. „Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunstideal," mahnt er die allzu romantischen. „Die Aufgabe ist, den Stoff so zu vergeistigen, dass alles Materielle darüber vergessen wird." Anlehnen an Größere ist ihm ein willkommenes Mittel zur eigenen Bereicherung: „Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere grosse Individualitäten zu studieren." Denn „man kann nicht alles aus eigener Tiefe heraufbeschwören". Immer mahnt er zur Wahrheit im künstlerischen Ausdruck als dem einzig Bestehenden und kann nicht genug betonen, daß das Erweitern des Gesichtskreises von unerläßlicher Bedeutung für den schöpferisch Tätigen ist: „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg usw. hergeholt" ... Ist ein Wunder, daß auch hier wieder seine Liebe zur Jugend durchbricht? „Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muss den unsicheren Flug zu lenken verstehen." Und den tollen Berlioz, den autoritätslosen Himmelsstürmer nimmt er in Schutz: „Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat." Immer aber verlangt er vom Strebenden Arbeit und neue Tat:

„Misslang ein Werk in deinen Händen,
musst du dich stark zu Neuem wenden:
Die Tat nur kritisiert die Tat,
das Urteil ist ein fünftes Rad!"

Vom Schaffenden und Kritiker führte ihn der Weg zum Genießenden, zum Zuhörer. Dem wollte er zur Vertiefung seiner Aufnahmefähigkeit helfen. Zweck seiner Ästhetik war die Durchdringung des Genießens mit Wahrhaftigkeit und Tiefe. Lebendige Ästhetik mußte in der Unterstützung des Aufnehmenden ihre höchste Aufgabe finden. Sein ganzes Streben ging ja darauf hinaus, den Boden zu beackern, auf dem die Saat der großen Meister gedeihen sollte. Dem Publikum Wege zur Musik zu weisen, war sein Ziel. Er tat es mit jedem Wort; sparte aber auch bisweilen nicht mit einem heftigen Nasenstüber, um Lässige anzuspornen und Dünkelhafte in die Schranken zu zwingen. „Dem Publikum muss manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Komponist zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluss." Und begehrt ein andermal heftig auf: „Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weg haben?" — Das gute gesunde Liebhabertum nimmt er in Schutz: „Hüte dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im besseren Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch ‚kein Künstler, kein Kenner' muss so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe." Also spricht der besonnene Meister Raro.

Schumann war als Schriftsteller kein Systematiker, der nur Paragraphenwissen vermittelte. Er liebte den Widerspruch, das Paradoxe und schreckte vor Ironie und Satire nicht zurück. Obgleich unwissenschaftlich im Gelehrtensinn, hat er aber doch Bedeutungsvolles für das rein Wissenschaftliche der Musikerkenntnis geleistet. Mit seinem Artikel „Ueber einige mutmasslich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken" hat er die entscheidende Anregung zur musikalisch-philologischen Textkritik, die sich zu einem wesentlichen Faktor der Musikliteratur entwickelt hat, gegeben. Von Wichtigkeit ist auch seine Stellungnahme zur Programmusik, die ihn als einen Vorkämpfer der neudeutschen Richtung gelten ließ. „Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges," äußerte er zwar

unmutig über das Programm zu Berlioz' Phantastischer Symphonie. Aber ihm, dem Verkünder einer poetisierenden Musik, der für seine Zeitschrift nur poetische Mitarbeiter haben und die Poesie in der Musik wieder zu Ehren bringen wollte, war „Dichten in Tönen" etwas Hohes, ja das Höchste. Und überzeugungstreu trat er für die poetisierende Kraft der Musik ein: „Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewusst neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Komposition sein, — um je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffasst, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird." Bedarf es noch weiterer Zitate, um zu zeigen, daß Schumann mit seinem Ideal der poetischen Musik die Programmusik, wie sie sich im Lauf der Zeit entwickelt hat, nicht gemeint hat? —

Schumann sah in dem Poetischen der Musik etwas Vertiefendes, das der Hörer erst verstehend herausfühlen mußte; er sah im Poetischen überhaupt den Gehalt, die Seele, den Charakter der Musik. Und er betonte es, weil man zu seiner Zeit nicht den Sinn für die Ausdruckskraft der Musik besaß, weil man in ihr nur ein formschönes Spiel von Tönen erblicken wollte. Deshalb übten seine Kritiken, die gewissermaßen poesiedurchtränkte Übersetzungen von Musikstücken waren, einen so überwältigenden Zauber aus. Er machte die Musik einem größtenteils literarisch raffiniert geschulten Publikum erst schmackhaft. Einer neuen Kunst den Boden zu bereiten, aufzurütteln und empfänglich zu machen, war seine Absicht. Gewiß war Florestans Ausspruch, alle Musik müsse für sich selbst

gelten und bedürfe keiner Auslegung, seine innerste Meinung. Aber der Masse mußte doch ein Zugang gebahnt werden. Hand in Hand mit seiner Vorliebe für eine Verallgemeinerung der musikalischen Kultur ging seine feine und schonungsvolle Art der Kritik. Er behandelte selbst das Mittelmäßige wohlwollend, wenn es nur von ernsten Absichten getragen war. Mit verbindlichem Humor, ohne verletzende Witzigkeit, lehnte er Unzulängliches ab. Liebenswürdig war er noch im Tadeln. Nur manchmal wurde er bitter: gegen Gemeingefährliches und Unehrliches. Der Stuttgarter Musikschriftsteller Dr. G. Schilling bekam die Schellenkappe aufgesetzt und wurde, ebenso wie Freund Banck, unmöglich gemacht. Beißend und malitiös konnten sich die Davidsbündler da zeigen. Schumanns Charakterfestigkeit, der heilige Ernst seines Wollens leuchtete durch alles, was er schrieb, und niemand konnte die Unabhängigkeit und Redlichkeit seiner Gesinnung angreifen. So war er der bedeutendste Erzieher der deutschen Musikwelt zum ästhetischen Genießen des musikalischen Kunstwerks und von ungleich tieferer und weittragenderer Wirkungskraft als andere Musikschriftsteller, weil in ihm die überzeugende und tiefschürfende Genialität des Schaffenden lohte.

„Schumann wusste mit soviel Feinheit und Genauigkeit die durch die Kunst und ihre Manifestationen in ihm hervorgerufenen poetischen Stimmungen und gereiften Nachgedanken wiederzugeben, dass man wohl von ihm behaupten kann: seine reiche und graziöse Einbildungskraft spiegle sich ebenso vollständig in den Blättern ab, die er dem Leser, als in denen, die er dem Spieler vorlegt." Liszts Worte haben dauernde Geltung behalten. Schumanns Schriften sind eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Anregung für den musikalisch höher Strebenden. Sie sind aber auch vor allem die hohe Schule des Musikkritikers. Er verteilt an jeden Maßstäbe, nach denen man sein Urteil üben kann. Er lehrt Feinsinnigkeit im poetischen Auffassen der Musik, Ernst und Ritterlichkeit im Beurteilen. Er lehrt — Ehrfurcht vor dem Genie und Bescheidenheit.

Man hat den Schriftsteller Schumann lange unterschätzt, weil man ihn nicht gekannt hat. Auch für unsere Zeit ist das Studium seiner Schriften eine brennende Notwendigkeit. Denn das musikalische Schrifttum unserer Tage zeigt auf der einen Seite ein verderblich seichtes literarisches Feuilletongeschwätz, dessen künstlich

geschraubte Phraseologie durch keine tiefere Sachkenntnis beengt ist, auf der anderen die staunenswert unpraktische und vielfach überflüssige Tätigkeit der sogenannten Musikforscher, die natürlich zum wahren Quell der lebendigen Musik nicht gelangen und von der psychologischen Schlagkraft eines Schopenhauer oder Nietzsche weltenfern stehen. Gelingt es, Schumanns guten Geist über den Wirrwarr zu bannen, so ist damit der Musikschriftstellerei der Weg zur Höhe und Wahrheit gebahnt. Der Reichtum seiner Gedankenwelt aber wird für alle Zeiten unerschöpflich sein.

EPILOG

Auch der Biograph darf mit einem Bekenntnis schließen. Unter dem Banner des Enthusiasmus steht alles, was in diesen Kapiteln über Schumann und sein Werk gesagt wurde. Das Ewig-Jugendliche in Schumanns Wesen und Kunst mußte einmal nachdrücklich betont werden; denn es ist der Schlüssel zum Tor seiner Seligkeit und Freuden- und Schmerzenshimmel. Hierbei durfte mit dem Überschwang nicht gespart werden. Denn nur wer jung und überströmend fühlt, darf es wagen, sich einem Heiligtum zu nähern, in dem jegliche greisende Bedenklichkeit mit Blindheit geschlagen wird. Das Seziermesser des Analytikers und die bunte Glasbrille des Psychologen — eine Schumannsche Melodie macht sie zunichte. Die psychologische Erklärung, die mit der Prätention lückenloser Folgerichtigkeit auftritt, ist und bleibt ein Unding: sie müht sich vergebens um den schaffenden Genius. Nur die leicht erhellenden Schlaglichter scheuer und liebevoller — nicht brutal zerschneidender — Seelenforschung tragen ihre Berechtigung in sich. Nur sie verzerren nicht den Gegenstand der Liebe und Bewunderung.

Was aber Talentlose und Schlimmere über Schumann an literarischen Schlagworten und Wertmarken in Umlauf gesetzt haben, wäre durch Schopenhauers aufrichtiges Wort zu widerlegen: „Zum Maßstab des Genies soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen, oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann danach tief zu stellen; sondern bloß sein Vortrefflichstes. Denn auch

im Intellektuellen klebt Schwäche und Verkehrtheit der menschlichen Natur so fest an, daß selbst der glänzendste Geist nicht durchweg jederzeit von ihnen frei ist." Und für Schumann besonders traf Liszts Ausspruch das Rechte: „Schumann ist weit eher nach dem Charakter und der Richtung seines Talentes, als nach der höheren oder geringeren Vollendung einzelner seiner Werke zu messen." Demgegenüber muß alles verblassen, was Neid oder Unkenntnis am Genius sündigte.

Herz und Gemüt, Leidenschaft und Gefühlsseligkeit finden in Schumanns Musik den unerschöpflichen Urquell ihrer Verjüngung und Erfrischung. Wer nur Anreiz für müde Nerven und erschlaffte Sinne sucht, der bleibe fern. „Wagner stand die vornehmere Natur Mendelssohns, die reinere Schumanns im Wege," urteilte Nietzsche. Der alles rückhaltlos auszusprechen liebte, hat es auch hier gesagt, was viele mit ihm fühlen. Trotz aller Glut der Empfindung, aller sinnlichen Klangschwelgerei ist Schumanns Musik durchaus unerotisch. Seine im höchsten Sinn keusche Natur, der Adel einer fein und sicher fühlenden Seele, die vor dem Entblößen tiefster Geheimnisse scheu zurückbebte und mehr den Gefühlen als Instinkten nachgab, war in der künstlerischen Verklärung der Liebe ein wählerischer Aristokrat. Er liebte es nicht, aus den Heiligtümern seines Herzens einen Jahrmarkt zur öffentlichen Ergötzung zu machen; ebensowenig, begierige Nerven zu erregen.

Die Dokumente seines Lebens — Schriften und Briefe — sind frei von Bekenntnissen zur Sinnlichkeit. Über seiner Jugend waltete als gütige Gottheit Jean Pauls köstliche Herzensreinheit. Man verwechsle nicht selbstvergessene Schwärmerei mit Brunst. Uferlosigkeit im Geistigen, intellektuelle Ausschweifungen mußten den ungestümen Drang eines lohenden Kraftüberschusses stillen. Dieses Menschentum war von einer Klarheit, in der sich nur Reinstes spiegeln konnte.

Verlangt man den Beweis des Unerotischen auch für den Musiker? Bach, Schubert und Beethoven waren seine Leitsterne. Indem er aus ihnen Kraft sog, gelang es ihm, die romantische Leidenschaft ins Übersinnliche zu steigern. Was will es besagen, daß er den Sirenenklängen Chopinscher Feinnervigkeit und berauschender Klangwollust anbetend huldigte? Nie ist er als Musiker ihrem

Zauber wehrlos erlegen. Stets fand er noch im Augenblick der Schaffenswonne nur sich. Wagners Schwüle aber vermochte ihn nicht zu betäuben. Schroff lehnte sich seine innerste Natur gegen die erotische Überreiztheit und das glühende Lustpredigertum des Tannhäuserkomponisten auf (womit aber nichts gegen die Größe Richard Wagners gesagt werden soll). So sehen wir bei Schumann Melodie, Rhythmus und Harmonie in sinnlich reizvoller Schönheit aufflammen, aber nur soweit die Natur selbst solchen Reichtum verschwenderisch spendete. So wird die Farbenfülle des Klaviersatzes oder des Orchesters einzig vom Gedanken bestimmt und nie täuschender Selbstzweck.

Es ist erklärlich, daß in einer Zeit, wo Unredlichkeit in künstlerischen und Gefühlsdingen mehr und mehr um sich griff, wo die Schaffenden ihr Heil darin erblicken lernten, die Masse umzuwerfen, zu überraschen und zu verblüffen, die Gemütswerte der Schumannschen Romantik an Wirkungskraft verlieren mußten. Die Zeit hatte andere Sehnsüchte, kostete immer schärfer gewürzte Anreize und verlangte nach stetem Überbieten durch Hervorkehren krasser Effekte und Regungen. Die krankhafte Sucht nach Neuem, „Fortschrittlichem", führte schnell das anmaßende Bewußtsein einer Überlegenheit über beschauliche Innigkeit, edle Leidenschaft und herzliche Ausdruckswahrheit herbei. In denen, die hier mit wohlberechneter Absicht am Werk sind, lebt der verhängnisvolle Gewissensgedanke, daß sie etwas Unehrliches und Unschönes zu verbergen haben, der sie Schumanns Reinheit und Größe nicht freudig und bedingungslos anerkennen läßt. Bei den anderen ist es bloße Gedankenlosigkeit und tatsächlich dekadente Gesinnung. Jedenfalls stehen Schumanns Sterne nicht günstig in einer Zeit, wo fesselloses Auskosten der brutalen Effekte oder der einseitig in unnatürliche Höhe geschraubten Gefühlsreize die beliebten Darstellungsmittel der Kunst sind. Daß ein Umschwung in der Wertung wieder eintreten wird, ist so gewiß, wie dem Verfall der neue Aufbau folgen muß. Eine Persönlichkeit, die, fern vom gewöhnlichen Egoismus, schon aus dem Grund einzig dasteht, weil sie die vollste Eigenart ihrer Schaffensmöglichkeiten sogleich offenbarte und bis zum Ende wohl verstärkte, aber nicht änderte, muß mit der Notwendigkeit eines Naturereignisses ihre Lebensbahn beschreiben; kann sich wohl dann

und wann aus den Blicken des Betrachters entfernen und in Nebelhöhen verlieren, wird aber mit der unbegreiflichen Macht ihres gottgewollten Antriebs stets wieder da sein, wenn ihre Zeit erfüllt ist. Sie zielt in die Ewigkeit.

Schumanns Erbe ist in Verfall geraten in dem Maße, wie die wahre Technik der Komposition überhaupt dem Verfall zugetrieben ist. Seine unmittelbare Nachfolge hat mehr und mehr die lebendige Bedeutung verloren. Der Strom aus der Schumann-Schule — Reinecke, Rudorff, Dietrich, Volkmann, Kirchner und andere — ist im späteren Verlauf in der Wüste saftlosen Epigonentums versiegt. Was in ihm Eigenart, persönliche Note war, das wurde an den Nachbetern Manier. Seine Lyrik wurde ins Sentimentale, Süßliche gezogen und seine Davidsbündler-Phantasien verstand man nicht mehr fortzuspinnen. Was sein wahrer Nachfolger im Reich der Genies, Johannes Brahms, ihm verdankt, und wie der die romantischen Himmelszeichen weitergedeutet hat, das gehört auf ein anderes Blatt. Wir wissen und erleben es aber täglich.

So sehr jedoch die Zeit der stillen Größe des Romantikers auch ungünstig ist — er lebt. In dem verborgenen Heiligtum häuslicher Musikpflege sind ihm Altäre errichtet, und in der lauten Öffentlichkeit des Konzertgetriebes huldigen ihm die Sänger, Virtuosen und Dirigenten. Die Freunde Joachim und Brahms widmeten Kraft, Liebe und Können der Ausbreitung des Schumann-Evangeliums. Clara, die ihm die nächste im Leben war, bewahrte mit eiserner Energie und Rüstigkeit die Tradition des Schumannspiels bis in die neue Zeit hinein. Stockhausen offenbarte der singenden Welt den unermeßlichen Schatz der Lieder.

Und wir? Verwalten wir den Reichtum des Genies in würdiger Form? Noch leiht Ludwig Wüllner dem Manfred die hinreißende, erschütternde Gewalt seines Empfindens. Johannes Messchaert hält mit seiner hohen Gesangskunst die Melodienseligkeit des Lyrikers in Ehren. In der Tastenwelt ruht Schumanns Werk bei Eugen d'Albert, der die Leidenschaft des Davidsbündlers, den vollen Sturm und Drang betont, und bei Conrad Ansorge, der mit einzigartiger Seelenkraft dem Träumer auf die verschwiegensten Pfade folgt und allen Wohllaut seiner köstlichen Kunst über die Miniaturen Schumannscher Gemütstiefe oder die poesietrunkenen, phantastischen

Jean Pauliaden ergießt. Unter den Dirigenten versenkt sich Arthur Nikisch mit Inbrunst in die Symphonien.

Zeitlos, über allen Zufälligkeiten aber schwebt der Geist des Meisters. Wolken können wohl den Himmel seines Schaffens trüben; immer wieder jedoch bricht sich die leuchtende Kraft Bahn, ewig in den Höhen der grenzenlosen Erhebung wahrer Kunst wirkend und ungemessenen Segen spendend für alle, die sich in Ehrfurcht und Liebe nahen.

LITERATURVERZEICHNIS

Schumanns Gesammelte Schriften. Fünfte Auflage, mit Anmerkungen von Martin Kreisig und Gustav Jansen.

Schumanns Jugendbriefe.

Schumanns Briefe. Neue Folge.

J. von Wasielewski, Robert Schumann.

J. von Wasielewski, Schumanniana.

G. Jansen, Die Davidsbündler.

G. Jansen, Vorbericht zur vierten Auflage der gesammelten Schriften Schumanns.

B. Litzmann, Clara Schumann.

A. Reißmann, Robert Schumann.

H. Abert, Robert Schumann.

Ph. Spitta, Robert Schumann.

R. Batka, Robert Schumann.

P. Möbius, Über Robert Schumanns Krankheit.

Aufsätze von Abert, Brendel, Erler, Hanslick, Hohenemser, Kalbeck, Kapp, Kretzschmar, Nagel, Noren-Herzberg, Pohl, Procházka, Seidl, Spitta, Sternfeld, Graf Waldersee, Wolff u. a.

E. Istel, Die musikalische Romantik.

M. Ehrenhaus, Die Operndichtung der Romantik.

K. Joël, Nietzsche und die Romantik.

R. Huch, Blütezeit der Romantik.

R. Haym, Die Romantische Schule.

NAMENREGISTER

Abegg, Meta 46.
Abert 230.
d'Agoult, Gräfin 71.
d'Albert 422.
Alexis 41. 42.
Amerika 30.
Amsterdam 210. 215.
Andersen 126. 321.
Anger 72.
Ansorge 422.
Antwerpen 196.
Arndt 226.
Arnim, Achim von 14. 42. 246.
Arnim, Bettina 91.
Arnim, Gisela von 226.
Arnold 215.
Asch 77. 78.
Aschenberg 215.
Auerbach 191.
Augsburg 33. 75. 90.

Baader 238.
Bach, Joh. Seb. 35. 53. 83. 85. 128. 129. 130. 158. 173. 179. 184. 185. 189. 202. 229. 235. 248. 249. 258. 261. 264. 265. 266. 267. 269. 283. 334. 371. 381. 403. 408. 416. 420.
Baden-Baden 42. 195.
Banck 71. 72. 75. 81. 88—90. 96. 418.
Bargiel 36. 116.
Barth 81.
Basel 43. 195.
Batka 176.
Baudissin 176.
Bauernfeld 162.
Bayreuth 32. 40.
Becker, C. A. 123.
— C. F. 72. 90.
— E. A. 98, 116. 123. 127.
— Julius 72. 144.
— Ruppert 190. 204.
Beethoven 35. 61. 66. 70. 83. 85. 93. 106. 108. 111. 130. 149. 155. 161. 166. 173. 179. 189. 201. 204. 205. 217. 235. 248. 249. 250. 255. 257. 258. 259. 267. 271. 277. 278. 285. 288. 292. 296. 298. 304. 329. 330. 331. 339. 344. 345—347. 348. 351. 354. 361. 381. 403. 408. 409. 416. 420.
Belleville, Anna v. 60. 62.
Bendemann 157.
Bennet 90. 108. 179. 261. 410.
Béranger 126.
Berger, Ludwig 71. 72. 78. 262. 304. 410.
Berlin 55. 91. 98. 119. 146. 162. 185. 186. 210. 371. 384.
Berlioz 74. 119. 139. 152. 198. 228. 410. 415. 417.
Bern 43.
Bertini 262.
Bethmann 41.
Bierwirth 185.
Böger 213. 215.
Böhme, Ferd. 72.
— Jakob 234. 238.
Böhner 20. 72.
Bonn 93. 195. 204. 216. 217. 220. 221. 228. 229.
Böttger 72. 348.
Bozen 56.
Brahms 191. 206. 207. 211. 216 bis 218. 220. 226. 228—230. 250. 265. 271. 290. 344. 354. 410. 422.
Braunschweig 38. 91.
Breitkopf & Härtel 81. 120. 137. 141. 154. 159. 181. 184. 212. 230.
Bremen 91. 118. 135. 184.
Bremer 215.
Brendel 72. 128. 149. 163. 176. 177. 186. 371. 396.
Brentano 14. 42. 246.
Bruckner 250. 381.
Brünn 162.
Brüssel 196.
Buddeus 322.
Bülow, Hans von 157. 227. 383. 395.
Bürck 66.
Burgmüller 197.
Burns 126. 318. 319. 325. 326. 366. 367.
Byron 16. 22. 27. 148. 164. 169. 180. 320. 381—384. 409.

Calderon 134. 164. 238.
Carové 238.
Carus, Agnes 27. 38. 125.
— Ernst 27. 30. 31. 36—38. 154. 157.
Castelli 69. 81. 152.
Chamisso 108. 125. 126. 302. 312. 313. 319. 323.
Chateaubriand 164.

Cherubini 181. 248.
Chopin 54. 58. 67. 71. 73. 78. 84. 85. 91. 104. 121. 181. 250. 256. 263. 273. 298. 410. 412. 420.
Christern 322.
Cicero 164.
Cimarosa 171.
Clementi 262.
Cohn, Martin 215.
Colditz 27.
Cornelius, Peter 313. 395. 410.
Cramer 262.
Curschmann 127.
Czerny 19. 70. 255. 262. 404.

Dannecker 41.
Darmstadt 30. 47.
David 96. 108. 137. 172.
Deinhardstein 162.
Detmold 49.
Devrient, Frau 83. 92. 114. 118.
Diabelli 111.
Dietrich 190. 193. 202. 206. 207. 215. 216. 220. 228. 422.
Döhner 18.
Donndorf 229.
Dorn 52. 53. 58. 59. 72. 74. 94. 104. 118. 132. 165. 259. 264.
Dorpat 146—148.
Draeseke 227.
Dresden 60. 71. 77. 85. 86. 87. 102. 119. 133. 136. 143. 144. 149—153. 158. 159. 162. 163. 165. 166. 172. 175. 178. 179. 181. 183—187. 229. 289. 354. 366.
Droste, Annette v. 160.
Drouet 72.
Dürer 242.
Düsseldorf 168. 180—183. 185. 188. 189. 191. 192. 193. 195. 196. 198 bis 200. 202. 203. 205. 209. 211. 217. 354.

l'Egru 322. 326.
Ehlers 185.
Eichendorff 61. 125. 126. 162. 168. 246. 276. 288. 302. 315—317. 319. 324. 326. 367.
Eichner 20.
Einert 115.
Elberfeld 215.
Endenich 216—219. 222.
Entschütz 15.
Erler 168. 368.
Ernst 46.
Euler 190. 195. 202.
Eutritzsch 152.

Feuchtersleben 167. 376.
Fichte 13. 33. 34. 238. 242.
Field 35. 255. 410.
Fink 54. 69. 71. 75. 76. 81. 95. 97. 98.
Fischhof 72. 109. 112. 160.
Flechsig 23. 24. 31. 141. 369.
Fleischer 23.
Forberg 207.
Fouqué 246.
Frankfurt a. M. 30. 41. 46. 47. 154 182. 184.
Frege, Livia 142.
Freiligrath 170.
Fricken, Ernestine v. 55. 77. 78. 79. 80. 84. 85. 90. 259. 269. 273.
— Freih. v. 77. 78. 80. 259.
Friedrich 239.
Fröhlich 324.
Fürst 170.

Gade 72. 149. 157. 172. 185. 189. 361. 410.
Geibel 126. 163. 321. 323. 326. 380.
Geissler 202.
Genelli 82.
Genf 195.
Gera 15.
Gerhardt, Livia 75.
Geussnitz, 16.
Gleim 21.
Glock 35.
Gluck 179. 403. 408.
Godesberg 229.
Görres 42. 238.
Goethe, Walter v. 105. 108.
Goethe, Wolfgang v. 14. 29. 41. 57. 60. 130. 148. 164. 177. 178. 183. 240. 303. 304. 319. 320. 322. 326. 361. 363. 367. 378. 382. 384—390. 409.
Götz 395.
Grabau, Henriette 75.
Grädener 184.
Grell 162.
Grillparzer, Camillo 55.
— Franz 162. 164. 224.
Grimm 218. 224. 228.
Grün 126. 326.
Günther 64. 144.

Haag 210.
Halm 160. 321.

Hamburg 71. 91. 135. 184. 186. 206. 384.
Hammer 160.
Händel 43. 45. 179.
Hannover 91. 211.
Hanslick 161. 162.
Hartenstein 120.
Hartmann 70. 81.
Hasenclever 190. 202. 213. 216. 217.
Haslinger 94. 110. 111.
Hauptmann 108. 137. 143. 185.
Haydn 18. 20. 137. 179. 203. 205. 210.
Hebbel 163—165. 168. 180. 205. 289. 325. 326. 377. 392—394.
Hegel 242.
Heidelberg 31—33. 40—44. 46. 47. 49. 50. 53. 55. 64. 195. 220. 255. 256. 257. 263.
Heine, Ferd. 144. 145.
— Heinrich 33. 61. 125. 126. 134. 168. 234. 237. 238. 242. 302. 303. 308—312. 314. 319. 324. 325.
Heinse 15.
Heister 202. 208.
Helbig 153.
Heller 72. 75. 250. 410.
Hensel 163.
Henselt 72. 130. 147. 250. 410.
Herder 23.
Hering 72.
Herlossohn 60. 66. 70. 77.
Hermann 30.
Herrmann 72.
Hertel 29. 30.
Herz, Heinrich 20. 58. 66. 68. 70. 255. 262. 404.
— Dr. 207. 208.
Hildebrandt 190.
Hiller, Adam 51.
— Ferdinand 143. 155. 157. 168. 175. 179. 181—183. 185. 187—189. 203. 204. 220. 228. 250. 262. 410.
Hirschbach 72. 109.
Hoffmann, Dr. 63.
— E. T. A. 14. 31. 72. 73. 127. 212. 246. 248. 249. 279. 285. 384. 391. 402. 403.
— v. Fallersleben 321.
Hofmeister 58. 59. 61. 68. 81. 92. 152.
Hölderlin 242.
Holl 215.
Homer 22. 164. 212.
Horaz 29.
Horn 193. 375.
Hüber 157.
Hummel 19. 31. 35. 44. 48. 51. 59. 60. 256. 257. 262.
Hünten 66. 70. 404.

Jahn 13. 33.
Jacobsen 83.
Jansen 230.
Jean Paul 14. 25—29. 31—33. 35. 39. 44. 55. 74. 78. 82. 130. 184. 185. 212. 240. 245. 248. 252. 256. 267. 268. 270. 284. 403. 404. 409. 411. 413. 415. 420.
Jena 120—122.
Illing 207. 208.
Immermann 164.
Joachim, Amalie 228.
— Joseph 141. 199. 204—207. 209. 211. 212. 218—221. 224. 226 bis 229. 364. 422.
Joel 238.
Italien 42. 56.

Kahlert 72. 173.
Kalkbrenner 28. 37. 58. 62. 68. 262.
Kalliwoda 72. 347.
Kant 34. 252.
Karlsbad 137.
Karlsruhe 30.
Kassel 68.
Keferstein 96. 120. 121. 125. 148. 166.
Kerner 38. 126. 301. 302. 317. 318. 319. 326.
Kinkel 322.
Kirchner 422.
Kistner 55.
Klein 71. 304.
Kletke 322.
Klitzsch 167.
Klopstock 168.
Knorr 67. 75. 76. 81. 105.
Koblenz 42.
Köln 187. 191. 356.
Königsberg 75. 97. 146. 185.
Kopenhagen 135.
Kosegarten 21. 23.
Koßmaly 72. 127. 133. 142. 145. 148. 164.
Krägen 60. 68.
Kraus 163.
Krebs 185.
Kreischa 175. 177. 178.
Kretzschmar 405.
Krug 34.
Krüger 134. 142. 154.

Kulmann 193. 199. 321. 326.
Kuntsch 18—20. 185. 288.
Kupsch 50. 58.
Kurrer 33.
Küstner 52.

Lachner 347. 410.
Lampatius 72.
Lanner 110.
Laube 368.
Leipzig 15. 27. 30. 31. 33—35. 38. 40. 41. 47. 49. 55. 56. 61. 65. 66. 69. 71. 72. 75. 77. 82—86. 88. 90 bis 92. 95. 96. 98. 108. 110. 112 bis 115. 119. 120. 122. 123. 135. 136. 140. 148. 149. 150. 151. 153. 156. 163. 173. 179. 180. 182. 184. 185. 189. 191. 199. 200. 212. 396.
Lenau 187. 192. 320.
Leser 217.
Lessing 226.
Lezaak 208.
Lichtenstein 163.
Lind, Jenny 161. 185.
Lindemann 30.
Lindenau 30.
Lipinski 72. 80.
Liszt 71. 83. 94. 95. 119. 120. 124. 134. 135. 139. 146. 172. 173. 179. 185. 196. 198—200. 226. 263. 410. 418. 420.
Litzmann 178. 230.
Lobe 72.
London 110.
Lorenz 31. 72. 109. 144. 149. 322.
Louis Ferdinand v. Preußen 35. 38. 250.
Loewe 72. 82. 142. 323. 410.
Lühe 52. 58. 77.
Lüttichau 181.
Luzern 43.
Lyser 65. 68.

Mahler 387.
Mahlmann 326.
Mailand 43.
Mainz 42.
Mannheim 42. 44—46.
Marbach 148.
Maria Paulowna 138.
Marienbad 137.
Marpurg 256. 415.
Marschner 36. 70. 250. 261. 331. 391. 395. 410.
Massenbach 202.
Matthäi 38. 51.
Maxen 159. 182.
Mendelssohn 35. 58. 66. 75. 78. 83. 84. 95. 96. 98. 105. 107. 108. 110. 111. 121. 132. 137—141. 143. 145 bis 147. 149. 151. 154—156. 159. 160. 163. 166. 167. 172. 173. 178. 179. 182. 185. 189. 212. 217. 218. 226. 229. 235. 249. 250. 265. 276. 286. 298. 306. 317. 318. 347. 348. 361 376. 384. 409. 420.
Messchaert 422.
Metternich 34. 109. 138. 176.
Meyerbeer 145. 151. 152. 162. 172. 184. 392. 404. 407.
Micheux 110.
Mitau 146.
Mittermair 40. 42.
Möbius 223.
Molique 72.
Moore 134. 141. 369. 370.
Mörike 164. 168. 320. 325. 366.
Moscheles 19. 20. 35. 44. 48. 51. 82. 94. 95. 185. 250. 254. 256. 257. 262. 272. 296. 347. 410.
Mosen 322.
Moser 205.
Moskau 147. 148.
Mozart, Wolfgang Amadeus 74. 95. 130. 145. 179. 203. 240. 304. 320. 381. 403. 409. 416.
— Wolfgang Xaver 72. 111.
Müller, Adam 238.
— C. G. 347.
— E. G. 52. 59.
— Dr. 200. 201.
— von Königswinter 190. 195.
Müllner 26.
München 33. 186. 384.

Napoleon 13. 35.
Neue Zeitschrift für Musik 66—76. 93. 96—98. 103. 108—111. 118. 119. 121. 127. 128. 132. 135. 136. 139. 144. 145. 148. 149. 151. 156. 186. 206. 212. 405. 407. 410. 417.
Neun 321.
Neuyork 143.
Nicolai 68. 72. 181.
Niebuhr 226.
Niels 202.
Nietzsche 129. 235. 237. 239. 246. 383. 420.
Nikisch 423.
Norderney 159.

Nottebohm 72. 144. 181.
Novalis 14. 235—241. 244. 245.
Nowakowski 72.

Oldenburg, Prinz von 147.
Ölker 141.
Ortlepp 66. 67.
Otto 34. 72.

Paganini 46. 217. 262. 263. 273.
Palestrina 173.
Panofka 72.
Paris 42. 56. 58. 68. 72. 75. 97. 110. 113. 115. 136. 152. 156.
Pasta 43.
Perthaler 37.
Peters 184.
Petersburg 135. 146.
Petrarca 43.
Pfarrius 321.
Pfundt 72.
Pillnitz 174.
Piltzing 19.
Pixis 72.
Platen 322.
Plato 29. 212.
Pleyel 70. 404.
Pohl 191—193. 198. 252. 380.
Pohlenz 51. 52. 66.
Posgarus 170.
Possart 229.
Prag 31. 71. 102. 162.
Probst 54.
Pyrker 111.

Racine 164.
Radecke 195.
Rakemann 27. 74. 118.
Raupach 21.
Redern 163.
Reicha 68.
Reichardt 304. 322.
Reichold 40.
Reimers 190.
Reinecke 126. 170. 179. 422.
Reinhold 122.
Reinick 126. 157. 163. 164. 318. 319. 325. 326. 392.
Rheinthaler 228.
Reißiger 60. 77. 127. 150. 178. 410.
Reißmann 381.
Rellstab 54. 55. 59. 69. 71. 72. 81. 91. 98. 104. 152. 163. 268. 271. 371.
Reuter 67. 83. 144.
Ribeaupierre 147.
Richarz 222.
Richter, E. F. 137.
— K. E. 30. 34.
— Ludwig 14. 175.
Riefstahl 72.
Ries 262. 347.
Rietschel 157.
Rietz 180—182. 184.
Riga 146.
Righini 20.
Ringelhardt 52.
Ritter 171.
Rochlitz 69. 402.
Röller 23. 39. 76.
Rollwenzel 33.
Ronneburg 15. 16.
Rosen 31—33. 34. 40. 41. 42. 49.
Rossini 46. 66. 70. 110. 136. 156. 392. 404. 407.
Rotterdam 122. 210.
Rubinstein 161.
Rückert 61. 125—127. 168. 170. 177. 178. 181. 191. 212. 291. 302. 314. 315. 319. 326. 327. 366—368. 376. 377.
Rudel 28.
Rudorff 228. 229. 422.
Rumohr 406.
Runge 239.
Rungenhagen 162.
Rußland 55. 145. 146. 148.

Sallust 29.
Schaaffhausen 229.
Schadow 190.
Schelling 34. 238. 242. 246.
Scheveningen 201.
Schicht 51.
Schiller 13. 21. 26. 29. 65. 191. 212. 325. 361. 362.
Schilling 418.
Schladebach 145.
Schlegel, Friedr. 14. 20. 94. 238—240. 242. 244. 246.
— Wilh. 226. 239. 245.
— von 30.
Schleiermacher 242. 246.
Schlesier 72.
Schmitt 262.
Schnabel 15. 16.
Schneeberg 28. 40. 61.
Schneider 19. 155. 347.
Schönefeld 123.
Schopenhauer 242. 245. 419.
Schubart 22.

Schubert, Ferdinand 111.
— Franz 14. 27. 32. 35. 38. 39. 44. 47. 55. 64. 66. 70. 71. 78. 106. 108. 111. 128. 205. 224. 235. 248. 249. 252. 254–256. 258. 259. 267. 269. 270. 285. 291. 303–306. 308. 317. 323. 329. 346–348. 356. 380. 381. 386. 391. 395. 408. 420.
Schüler 72.
Schultz 51.
Schulz, Minna 161.
Schulze 22. 27.
Schumann, August 15–17. 19–22. 24. 30. 35. 65. 68. 123.
— Clara (siehe auch Wieck) 125. 127. 129–136. 138. 139. 141—143. 145 bis 149. 151. 154—156. 158—160. 162. 167. 168. 171—176. 178. 180. 181. 183—185. 187. 188. 190. 192. 193. 195—197. 199—202. 204. 206. 207. 210—221. 225—230. 254. 274. 277. 293. 302. 314. 422.
— Eduard 15. 23. 60. 112—114.
— Elise (Tochter) 146. 194. 204. 208. 217. 225.
— Emilie 15. 17. 24.
— Emilie (Schwägerin) 55.
— Eugenie (Tochter) 146. 194. 208. 217. 225.
— Felix (Sohn) 217. 225.
— Ferdinand (Sohn) 178. 194. 208. 217. 225.
— Johann Friedrich Gottlob 15. 16.
— Johanna Christiane 16—18. 22. 28. 31. 35. 37. 38. 41—45. 47. 48. 51. 53. 56. 59—62. 64. 77. 80. 85. 86.
— Julie (Tochter) 146. 194. 208. 217. 225.
— Julius 15. 31. 41. 64.
— Karl 15. 175.
— Ludwig (Sohn) 194. 208. 217. 225.
— Marie (Tochter) 133. 135. 146. 170. 194. 208. 216. 217. 225.
— Rosalie 55. 64.
— Therese 23. 31. 55. 87. 91. 102. 112. 120.
Schunke 65. 66. 68. 75. 76. 77—79. 81. 83.
Schütz 238.
Schwind 14. 289.
Scott 16. 22.
Sedlnitzky 109.
Seidl 324.
Semmel 31. 34. 42.
Senfft v. Pilsach 229.
Seume 31.
Shakespeare 70. 130. 177. 212. 322. 361. 415.
Shelley 200. 325.
Silesius 238.
Simon 72.
Sobolewski 75.
Sohn 190.
Solger 237.
Sontag 163.
Sophokles 29.
Spitta 381.
Spohr 27. 58. 108. 185. 186. 250. 347 384. 391. 409.
Spontini 91.
Steffens 238.
Stegmayr 66. 67.
Stern 210.
Sterne 240.
Stifter 162.
Stockhausen 228. 229. 422.
Stolberg 23.
Strachwitz 322.
Strackerjahn 199. 210.
Strauß 96. 110.
Streicher 20.
Striegel 72.
Strindberg 233.
Stuttgart 68. 112.
Suckow 383.

Tacitus 29.
Täglichsbeck 35. 36.
Taubert, W. 72. 348. 410.
Tausch 188. 190. 201. 202. 207—209.
Teplitz 31.
Thalberg 83. 111. 130.
Thibaut 40. 42—45.
Thierfelder 61.
Thorbeck 72.
Thorwaldsen 65.
Tieck 14. 61. 164. 165. 234. 235. 238. 240. 244. 245. 392. 393.
Tilsit 146.
Tittmann 30.
Tolstoi 233.
Töpken 44. 46. 47. 50. 55. 74.
Thrun 72.
Tuczek 163.

Uhland 192. 198. 321. 367. 380.
Ulex 72. 86.
Ulbrich 170.
Utrecht 210.

Venedig 43.
Verhulst 72. 169.
Vesque v. Püttlingen 109.
Vevey 195.
Viardot-Garcia 141. 146.
Voigt, Henriette 75. 77—79. 80. 118.
— Karl 77.
Volkmann 422.
Vollert 18.
Voß 202.

Wackenroder 236. 237. 244. 251. 403.
Wagner 42. 52. 56. 61. 71. 72. 97. 136. 139. 142. 144. 145. 150. 151. 155—157. 165. 166. 172. 176. 183. 237. 239. 242. 250. 251. 391. 394. 395. 396. 400. 410. 420. 421.
Waner 238.
Warschau 14. 75.
Wasielewski 144. 189. 190. 193. 203. 228. 230. 257.
Weber, B. A. 20.
— C. M. v. 14. 20. 21. 44. 66. 73. 150. 151. 164. 248—250. 257. 371. 384. 391. 394. 395. 410.
— Karoline von 158.
— Max Maria von 171.
— G. 53. 69. 81. 152.
Weida 16.
Weimar 51. 56. 59. 123. 135. 138. 172. 179. 186. 198. 200. 206. 226. 227. 304. 384.
Weinlig 52. 58. 105.
Weisse 21.
Wendt 30. 405.
Wenzel 67. 109. 132. 133. 144.
Werner 26. 246.
Whistling 144. 176.
Wichmann 163.
Wieck, Clara (s. a. Schumann) 27. 31. 36. 57. 58. 60—63. 75. 77. 79. 82—84. 85—88. 89. 90. 91. 93. 94. 98—102. 103. 104. 108. 110—112. 114—124. 161. 258.
Wieck, Friedrich 35—38. 40. 48—51. 57 bis 59. 61—63. 67. 74. 76—79. 81. 82. 84—91. 98—102. 108. 110. 113. 114 bis 123. 131. 143. 144. 146. 158. 161. 180. 254. 255.
— Marianne, geb. Tromlitz 36. 116. 117.
— Marie 158.
— -Fechner, Clementine 37. 101.
Wiedebein 27. 36. 38. 301.
Wiedemann 185.
Wielhorsky 147.
Wien 14. 55. 59. 65. 68. 102. 108—112. 113. 120. 138. 148. 160. 186. 209. 210. 283. 286. 304. 384.
Wiesbaden 186. 395.
Wiesmann 221.
Wigand 212.
Wildenhahn 123.
Willkomm 72.
Winckelmann 242.
Winkler 23.
Wirsing 184.
Wittgenstein, Fürstin 196.
Wolf, Hugo 169. 303. 308. 320.
Worms 42.
Wüllner, Ludwig 422.

Zedlitz 367.
Zeitz 16.
Zelter 37. 71. 304. 322.
Zimmermann 33.
Zuccalmaglio 72. 73. 90. 93. 109. 164.
Zumsteeg 322. 323.
Zürich 43.
Zweinaundorf 35.
Zwickau 14—16. 20. 21. 27. 28. 31 bis 33. 40. 41. 45. 56. 59. 61. 62. 64. 76. 79. 85. 86. 96. 123. 167. 227.

REGISTER ZU SCHUMANNS WERKEN

Werke für Orchester:

Erste Symphonie op. 38. B. 131 bis 135. 161. 224. 333. 347. 348—351. 357.

Zweite Symphonie op .61. C. 159. 160. 167. 196. 210. 224. 228. 333. 347. 351—354.

Dritte Symphonie op. 97. Es. 191. 199. 210. 224. 229. 347. 354 bis 356.

Vierte Symphonie op. 120. d. 133. 134. 197. 203. 224. 228. 347. 351. 356—359.

Ouvertüre, Scherzo u. Finale op. 52. 133. 134. 159. 202. 359. 360.

Ouvertüre z. Braut v. Messina op. 100. 191. 198. 361. 362.

Fest-Ouvertüre op. 123. 202. 203. 363.

Ouvertüre z. Julius Caesar op. 128. 191. 192. 361. 362.

Ouvertüre z. Hermann und Dorothea op. 136. 191. 197. 361—363.

Konzerte:

Phantasie f. Viol. op. 131. 205. 363. 364.

Konzert f. Violoncell op. 129. 191. 363. 364.

Konzertstück f. 4 Hörner op. 86. 174. 363. 364.

Klavierkonzert op. 54. 133. 159. 161. 162. 167. 184. 228. 298. 299.

Introduktion u. Allegro appassionato. Konzertstück f. Pianof. op. 92. 180. 299. 300.

Konzert-Allegro m. Introduktion für Pianof. op. 134. 204. 299. 300.

Kammermusik:

Drei Quartette f. 2 Viol., Bratsche u. Vcl. op. 41.
Nr. 1. a. 136—138. 204. 229. 330. 331.
Nr. 2. F. 136—138. 204. 330—333. 357.
Nr. 3. A. 136—138. 229. 330. 333. 334.

Quintett f. Pianof., 2 Viol., Bratsche u. Vcl. op. 44. Es. 137. 138. 161. 172. 184. 229. 339. 340—342. 347.

Quartett f. Pianof., Viol., Bratsche u. Vcl. op. 47. Es. 137. 150. 229. 339. 340.

I. Trio f. Pfte., Viol. u. Vcell. op. 63. d. 167. 168. 335. 336.

II. Trio f. Pfte., Viol. u. Vcell. op. 80. F. 168. 175. 184. 336. 337.

III. Trio f. Pfte., Viol. u. Vcell. op. 110. g. 197. 227. 337. 338.

Phantasiestücke f. Pfte., Viol. u. Vcl. op. 88. 137. 338. 339. 343.

Märchenerzählungen. 4 Stücke für Klar., Bratsche u. Pianof. op. 132. 211.

Adagio u. Allegro f. Pfte. u. Horn op. 70. 174. 343. 344.

Phantasiestücke f. Pfte. u. Klar. op. 73. 174. 344.

I. Sonate f. Pfte. u. Viol. op. 105. 197. 227. 342. 343.

II. Sonate f. Pfte. u. Viol. op. 121. 197. 227. 342. 343.

Märchenbilder. 4 Stücke f. Pfte. u. Viola op. 113. 192. 344.

3 Romanzen f. Oboe u. Pfte. op. 94. 180. 344.

5 Stücke im Volkston f. Vcl. u. Pfte. op. 102. 175. 344.

Andante u. Variationen f. 2 Pfte., 2 Violonc. u. Horn. 141.

Werke für Klavier zu 4 Händen:

Andante u. Variat. op. 46. 141. 147. 161. 184. 229. 261. 262. 291.

Bilder aus dem Osten. 6 Impromptus op. 66. 171. 242. 291. 292.

12 Klavierstücke f. kl. u. gr. Kinder op. 85. 180. 291. 292.

Ballszenen op. 109. 193. 291. 292.

Kinderball. 6 leichte Tanzstücke op. 130. 196. 205. 291. 292.

Werke für Klavier zu 2 Händen:

Variat. ü. d. Namen „Abegg" op. 1. 46. 52—54. 257.

Papillons op. 2. 46. 55. 57. 251. 268 bis 270. 272. 273.

Studien n. Capricen v. Paganini op. 3. 262. 263.

Intermezzi op. 4. 58. 59. 270. 271.

Impromptus über ein Thema v. Cl. Wieck op. 5. 63. 258. 259.

Die Davidsbündler op. 6. 103—105. 251. 272. 274—276.

Toccata op. 7. 46. 64. 81. 263. 264.
Allegro op. 8. 55. 269. 270.
Carneval op. 9. 80. 84. 119. 272 bis 274.
6 Konzert-Etüden n. Caprizen von Paganini op. 10. 58. 59. 63. 95. 251. 262. 263.
Gr. Sonate Nr. 1. op. 11. fis. 64. 82. 84. 88. 94. 104. 256. 293—295.
Phantasiestücke op. 12. 103. 276. 277. 290.
Etüden op. 13. 80. 259—261.
Gr. Sonate Nr. 3. op. 14. f. 93. 94. 104. 296. 297.
Kinderszenen op. 15. 81. 104. 105. 170. 275. 281—283. 297.
Kreisleriana op. 16. 104. 256. 279. 280. 350.
Phantasie op. 17. 93. 94. 120. 256. 277. 278. 296. 333.
Arabeske op. 18. 112. 283. 284.
Blumenstück op. 19. 112. 283. 284.
Humoreske op. 20. 112. 284.
Novelletten op. 21. 104. 120. 280. 281.
Gr. Sonate Nr. 2. op. 22. g. 64. 82. 111. 293. 295. 296.
Nachtstücke op. 23. 112. 284. 285.
Faschingsschwank aus Wien op. 26. 112. 113. 285. 286.
3 Romanzen op. 28. 113. 286.
Scherzo, Gigue, Romanze u. Fughette op. 32. 111. 113. 283.
Studien f. d. Pedalflügel op. 56. 158. 264. 265.
Skizzen f. d. Pedalflügel op. 58. 158. 264. 265.
Album f. d. Jugend. 43 Klavierstücke op. 68. 166. 170. 288. 297.
4 Fugen op. 72. 158. 266.
4 Märsche op. 76. 175. 178. 179. 289. 290.
Waldszenen op. 82. 171. 174. 288. 289. 291.
Bunte Blätter op. 99. 84. 111. 134. 287.
3 Phantasiestücke op. 111. 197. 227. 290.
3 Klavier-Sonaten f. d. Jugend op. 118. 202. 297.
Albumblätter op. 124. 59. 84. 94. 134. 287.
7 Stücke in Fughettenform op. 126. 202. 267.
Gesänge der Frühe op. 133. 211. 290. 291.
Scherzo 287. 288.
Presto 287. 288.

Orgelmusik:

6 Fugen über den Namen „Bach" f. Orgel op. 60. 158. 264—266.

Oper:

Genoveva. Oper in 4 Akt. op. 81. 163—167. 169. 170. 172. 173. 183 bis 186. 188. 198. 199. 224. 227. 361. 390—401.

Vokalwerke mit Orchester:

Das Paradies und die Peri für Solost., Chor u. Orch. op. 50. 139. 141—143. 156. 162. 163. 188. 211. 228. 229. 242. 366. 369—375.
Adventlied f. Sopran-Solo u. Chor m. Orch. op. 71. 170. 189. 199. 376. 377.
Beim Abschied zu singen f. Chor m. Begl. v. 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fag. u. 2 Hörn. od. d. Pianof. op. 84. 167. 376.
Verzweifle nicht im Schmerzenstal. Motette f. dopp. Männerchor m. Begl. d. Orch. u. Org. ad libit. op. 93. 178. 200. 368. 369.
Requiem f. Mignon f. Chor, Solost. u. Orch. op. 98 b. 178. 229. 378. 379.
Nachtlied f. Chor u. Orch. op. 108. 180. 228. 377. 378.
Der Rose Pilgerfahrt f. Solost., Chor u. Orch. op. 112. 192. 197. 199. 210. 375. 376.
Manfred op. 115. 169. 170. 172. 198. 199. 200. 228. 229. 381—384.
Der Königssohn f. Solost., Chor u. Orch. op. 116. 192. 193. 379.
5 Gesänge aus Laubes Jagdbrevier f. vierst. Männerchor (m. Begl. v. 4 Hörn. ad libit.) op. 137. 178. 368.
Des Sängers Fluch f. Solost., Chor u. Orch. op. 139. 198. 199. 201. 379. 380.
Vom Pagen und der Königstochter f. Solost., Chor u. Orch. op. 140. 200. 379. 380.
Das Glück von Edenhall f. Männerst., Soli u. Chor m. Begl. d. Orch. op. 143. 202. 379.

Neujahrslied f. Chor m. Begl. d. Orch. op. 144. 181. 191. 377.
Messe f. vierst. Chor m. Begl. d. Orch. op. 147. 199. 200, 380. 381.
Requiem f. Chor u. Orch. op. 148. 200. 201. 380. 381.
Szenen aus Goethes Faust f. Solost., Chor u. Orch. 148. 149. 153. 154. 167. 170. 178—180. 186. 187. 198. 201. 224. 227. 228. 384—390.

Vokalwerke für mehrere Stimmen mit Klavier:
4 Duette f. Sopr. u. Ten. op. 34. 126. 325.
3 Lieder f. 2 Singst. op. 43. 127. 326.
4 Duette f. Sopr. u. Ten. op. 78. 180. 326.
Mädchenlieder v. E. Kulmann f. 2 Sopranst. (od. Sopr. u. Alt) op. 103. 193. 326.
3 Gedichte v. Em. Geibel f. mehrst. Ges. op. 29. 126. 326.
Romanzen f. Frauenst. op. 69. 174. 326.
Romanzen f. 4 Frauenst. op. 91. 174. 326.
Spanisches Liederspiel f. 1 u. mehr. Singst. op. 74. 174. 175. 229. 327.
Minnespiel f. 1. u. mehr. Singst. op. 101. 178. 327.
3 Lieder f. 3 Frauenst. op. 114. 211. 326.
Spanische Liebeslieder f. 1 u. mehr. Singst. op. 138. 180. 327. 328.

für Männerchor ohne Begleitung:
6 Lieder f. vierst. Männergesang op. 33. 126. 366—368.
3 Lieder f. Männerchor op. 62. 168. 368.
Ritornelle in kanon. Weisen f. mehrstimm. Männergesang op. 65. 168. 366. 368.

für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung:
5 Lieder f. gem. Chor op. 55. 160. 366.
4 Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß op. 59. 160. 366.
Romanzen u. Balladen f. Chor op. 67. 174. 366. 367.
Romanzen u. Balladen f. Chor op. 75. 174. 366. 367.
Romanzen u. Balladen f. Chor op. 145. 366. 367.
Romanzen u. Balladen f. Chor op. 146. 366. 367.
4 doppelchörige Gesänge f. größere Gesangvereine op. 141. 180. 367.

Lieder:
Liederkreis v. Heine op. 24. 126. 309. 310.
Myrten. Liederkreis op. 25. 126. 314. 315. 319. 320.
Lieder u. Gesänge op. 27. 315.
3 Gedichte v. Geibel op. 30. 126. 323.
3 Gesänge v. Chamisso op. 31. 126. 323.
12 Gedichte v. Kerner op. 35. 126. 317. 318.
6 Gedichte a. d. Liederbuche e. Malers v. Reinick op. 36. 126. 318. 319.
12 Gedichte a. Rückerts Liebesfrühling (von Rob. u. Clara Schumann) op. 37. 126. 127. 314.
Liederkreis. 12 Gesänge v. Eichendorff op. 39. 126. 315—317.
5 Lieder f. e. tiefe St. op. 40. 126. 321.
Frauenliebe u. Leben. Liederzyklus v. Chamisso op. 42. 126. 307. 312. 313.
Romanzen u. Balladen op. 45. 126. 324.
Dichterliebe. Liederzyklus v. Heine op. 48. 126. 307. 310—312.
Romanzen u. Balladen op. 49. 126. 324.
Lieder u. Gesänge op. 51. 321.
Romanzen u. Balladen op. 53. 126. 324.
Belsazar. Ballade v. H. Heine op. 57. 127. 325.
Romanzen u. Balladen op. 64. 168. 320. 325.
Lieder u. Gesänge op. 77. 187. 317. 321.
Liederalbum f. d. Jugend op. 79. 175. 320. 321.
3 Gesänge op. 83. 186. 317.
Der Handschuh. Ballade v. Schiller. op. 87. 325.
6 Gesänge von der Neun op. 89. 187. 321.

6 Gedichte v. N. Lenau u. Requiem op. 90. 187. 320.
3 Gesänge a. Byrons Hebräisch. Ges. op. 95. 180. 320.
Lieder u. Gesänge op. 96. 187.
Lieder u. Gesänge aus „Wilhelm Meister" op. 98a. 178. 319. 320.
7 Lieder v. Kulmann op. 104. 193. 321.
6 Gesänge op. 107. 192. 197.
4 Husarenlieder v. Lenau op. 117. 192.
3 Gedichte a. d. Waldliedern v. Pfarrius op. 119. 197. 321.
5 heitere Gesänge op. 125. 187. 321.
5 Lieder u. Gesänge op. 127. 187. 310. 318.
Gedichte der Königin Maria Stuart op. 135. 201.
4 Gesänge op. 142. 310. 318.
Schön Hedwig. Ballade v. Hebbel, f. Deklamation op. 106. 180. 325.
2 Balladen f. Deklamation op. 122. 200. 205. 325.

Unveröffentlichte Werke:

Acht Polonaisen, vierhändig 38.
Klavierquartett in e-moll 38.
Variationen über ein Thema von Prinz Louis Ferdinand 38.
Klavierquartett in e-moll 38.
Variationen über ein Originalthema in G-dur 55.
Symphoniesatz in g-moll 59. 61. 131.
Symphonie in c-moll 134.
Solfeggien für Männerchor und für gemischten Chor 168.
Harmonisierung von 6 Sonaten Bachs für Violine 202.
Harmonisierung von 6 Sonaten Bachs für Cello 202.
Violinkonzert in d-moll 205.
Violin-Sonate mit Dietrich u. Brahms 207.
Romanzen für Cello und Klavier 211.
Variationen über das Geister-Thema 215.
Allegro in c-moll 112.
„Tragödie" für Chor u. Orchester 134.

Im gleichen Verlag erschien von

WALTER DAHMS

SCHUBERT

Eine Biographie — Fünfte Auflage

Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark

Aus den Urteilen der Presse:

Nun liegt in Dahms' „Schubert" dieses seit langem sehnsüchtig erhoffte, grundlegende Werk vor; eines Künstlers und eines Gelehrten Werk zugleich, denn es zählt nicht nur mit der Gewissenhaftigkeit des Forschers und Quellensuchers all das auf, was zusammentraf, um „Nöte, Arbeit und karge Freuden" zu Schuberts Leben zu machen, es bietet auch die künstlerischen Resultate eines mit feinstem Gefühl die Gedankenwelt Schuberts enträtselnden, nachschaffenden Poetenherzens, das des Meisters Erdendasein mit seiner Tagesnot und seinem weltvergessenden Singen noch einmal mitzuerleben und auszukosten vermochte. Nicht nur aufzählen wollte Dahms, nicht nur lückenlos feststellen, ihm stand ein höheres Ziel vor Augen, das Ziel „der historischen Bewertung und ästhetischen Betrachtung aller Werke Schuberts", und ein bewundernswertes Resultat ist die Krone dieses überaus verdienstvollen Unternehmens.

Breslauer Zeitung.

Das Werk von Dahms ist ein mit Herz und Verstand entzückend geschriebenes Buch, jedenfalls das beste über Schubert. Dahms ist ein Kritiker, der sich noch die volle Ursprünglichkeit des künstlerischen Genusses erhalten hat, und wie konnte das anders sein bei einem feinsinnigen, warm empfindenden Beurteiler, der Schubert ganz verstand. Er ist überall sachlich und anregend, so anregend, daß man von ihm sofort zu Schubert eilen muß und Schubert von neuem genießt: inniger, tiefer, berauschender.

Pester Lloyd.

Dem Auge entrollt sich ein Lebensbild, so warm im Ton, so lebensecht bis in die kleinsten Einzelheiten, daß es einem schwer in den Sinn will, es sei anderswo entstanden als auf dem Boden, der unsern Schubert getragen. In Wahrheit die erste, auf umfassender Quellenkenntnis aufgebaute, erschöpfende Schilderung seines Erdenwallens, die erste tiefgründige Würdigung seines unbegreiflich reichen und herrlichen Schaffens! Von der hohen Künstlerschaft, mit welcher Dahms, ein Meister des Stils, den sprachlichen Ausdruck beherrscht, durch Proben einen Begriff zu geben, müssen wir uns leider versagen.

Die Reichspost.

Das Buch wird man an der Spitze neuerer Erscheinungen registrieren müssen. Es hat Vorzüge, die keins der früheren Schubert-Werke aufwies. Dahms hat die bisher beste Schubert-Arbeit zu leisten gewußt; das Schubert-Buch steht ohne Konkurrenz da.

Neue Hamburger Zeitung.

Dahms' „Schubert" füllt eine Lücke aus, die bis heute schmerzhaft empfunden wurde. Es ist hier in der Tat ein Werk geschaffen, das in seiner Art vollkommen genannt werden darf. Seine Darstellungen sind so erschöpfend wie möglich. Ein Hauptvorzug des Buches ist seine leichtverständliche, knappe und präzise Sprache, die stets den richtigen Ausdruck trifft.

Karlsruher Zeitung.

Ein biographisches Werk des unsterblichen Meisters, das ein erschöpfendes Lebensbild bietet, wie es die ungezählten Anhänger und Verehrer Schuberts noch nie zur Hand nehmen konnten. Sein Inhalt ist wahrhaft imponierend. Kein Zweifel, Dahms' „Schubert" wird bald in keiner Familie fehlen, in der man Musik pflegt.

Berliner Börsen Zeitung.

„Schubert". Diesen lakonischen Titel führt ein soeben erschienenes Buch von Walter Dahms. Sechs bescheidene Laute nur; doch welch ein Inhalt! Ein Studium der prächtigen Publikation sei nachdrücklichst angeregt. Das Werk zu schreiben war Dahms ganz der rechte Mann.

Die Welt am Montag.

Dahms' Arbeit ist mustergültig. Er bringt sehr viel, ohne dabei durch die allzu große Fülle von Einzelheiten zu erdrücken, liefert sorgfältige Belege seiner Behauptungen und würdigt den großen Meister, nicht in blinder Verhimmlung, aber doch als Musikfreund, dem Schubert ein seliges Erlebnis war.

Duisburger Niederrheinische Nachrichten.

Was Paul Bekker für die Beethoven-Literatur geworden ist, das ward Walter Dahms für die Schubert-Literatur: Schubert ist ein Werk von selten inniger Vertiefung in den Gegenstand, recht wie geschaffen für den warmherzigen, liebenswerten Tondichter, der da ein Meister war, ohne es selbst zu ahnen.

Wiesbadener Tagblatt.

Zwei Vorzüge zeichnen die Arbeit besonders aus: Erstlich eine reiche Fülle von Material. Zweitens die glückliche Art der Darstellung. Der Verfasser breitet das Material vor unsern Blicken aus; er läßt die Tatsachen für sich selbst sprechen und ist somit, was das Tatsächliche der Biographie verlangt, im besten Sinne objektiv.

Die Musik.

✡ ✡

✡

Im gleichen Verlag erschien von

ERNST DECSEY

HUGO WOLF

Eine Biographie — Sechste Auflage

Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark

Ein Werk, das schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs genannt zu werden verdient, denn sie erfüllt alle geistigen und literarischen Anforderungen! Es ist ein Werk, gediegen, umfassend, gewissenhaft, in künstlerisch wohltuender Sprache geschrieben, mit echter Liebe für den großen Gegenstand erfüllt. Decsey begnügt sich nicht mit einer plastischen Sichtung des gewaltigen Tatsachenmaterials, sondern er gibt durch eine ausgezeichnete musikalische Analyse, durch inniges Verstehen und Mitfühlen der tondichterischen Eigenart Wolfs eine klassische Lebensgeschichte dieses deutschen Tonmeisters.

Münchener Post.

Eines der besten biographischen Werke, das die deutsche Musikliteratur besitzt!

Allgemeine Musikzeitung.

Es liest sich wie ein fesselnder, niemals ermüdender Lesestoff. Die Abschnitte über den „Corregidor" und das „Italienische Liederbuch" halte ich für kritische Leistungen ersten Ranges, eine seltene Erscheinung in der modernen Musikschriftstellerei. Für Wolfs Schaffen und Schicksal wird das Werk lange hinaus die reichste Quelle der Kenntnis und Belehrung bleiben.

Der Kunstwart.

Decseys Werk wird auf Jahrzehnte hinaus das Buch über Hugo Wolf bilden, aus dem wir alle, Kenner und Adepten, zu lernen haben, um des großen Liedermeisters Wesen und Werden zu verstehen.

Bohemia, Prag.

MUSIKER-BIOGRAPHIEN

BACH von ANDRÉ PIRRO. Herausgegeben von Bernhard Engelke. 2. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

»Eines der vortrefflichsten Bach-Bücher unserer Zeit.« *Wiesbadener Tagblatt.*

BEETHOVEN von PAUL BEKKER. 17. Auflage. Geheftet 12 Mark, gebd. in Halbleinen 15 Mk., in Kunstleder 18 Mark.

»Das Beste, was wir über Beethoven besitzen.« *Zeitschr. der intern. Musikgesellschaft.*

BERLIOZ von JULIUS KAPP. Mit 70 Bildern. 3. Auflage. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark.

»Diese Biographie ist ein literarisches Denkmal erster Ordnung.« *Hannov. Tageblatt.*

BRAHMS von WALTER NIEMANN. (In Vorbereitung.)

Das erste biographische Werk aus der Feder des Geschichtsschreibers der Musik der Gegenwart, dem mit begreiflicher Spannung schon heute entgegengesehen wird.

BRUCKNER von ERNST DECSEY. (In Vorbereitung.)

Ein Schüler des Meisters wird dem grossen österreichischen Symphoniker das literarisch—musikalisch—kritische Denkmal setzen.

CHOPIN von ADOLF WEISSMANN. 4. Auflage. Geheftet 5 Mark, gebunden 7 Mark.

»Ein unnachahmlich zart schwingendes Poem. Dies Buch zu lesen ist ein Genuss.« *Nord und Süd.*

LISZT von JULIUS KAPP. 10. Auflage. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

»Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten.« *Breslauer Zeitung.*

MAHLER von RICHARD SPECHT. 8. Auflage. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

»Dieses Buch ist etwas Besseres als eine Lebensgeschichte: ein Porträt, unentbehrlich für alle, die Gustav Mahler lieben.« *Dresdner Neueste Nachrichten.*

MENDELSSOHN von WALTER DAHMS. (In Vorbereitung.)

Die Trias der lyrischen Romantiker wird mit diesem Buch geschlossen aus der Feder dessen vorgelegt werden, der Schubert und Schumann mustergültig darstellte.

MUSIKER-BIOGRAPHIEN

MOZART AUF DEM THEATER. Von ERNST LERT. Mit 39 Bildern. 2. Aufl. Geh. 12 Mark, geb. 15 Mark.

»Ein aussergewöhnlich kluges und starkes Buch. Es gibt eine umfassende Analyse der Persönlichkeit Mozarts und entwickelt ein Bild des gesamten inneren Lebens dieses überwältigenden Genies.« *Münchener Allgemeine Zeitung.*

PAGANINI von JULIUS KAPP. Mit 60 Bildern. 4. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 7.50 Mark.

»Das erste vollständige, das klassische Paganini-Werk! Kein Musikfreund wird an dieser Biographie vorübergehen können, die wirklich eine geschichtliche Lücke schliesst.« *Grazer Tagespost.*

SCHUBERT von WALTER DAHMS. 5. Auflage. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark.

»Ein mit Herz und Verstand entzückend geschriebenes Buch, jedenfalls das beste über Schubert.« *Pester Lloyd.*

SCHUMANN von WALTER DAHMS. 6. Auflage. Geheftet 12 Mk., gebunden 14 Mk.

»Das beste Werk, das bis jetzt über Schumann erschienen ist.« *Kölnische Zeitung.*

STRAUSS von MAX STEINITZER. Mit einem Porträt. 8. Auflage. Geheftet 4 Mark, gebunden 6 Mark.

»Wer sich mit moderner Musik beschäftigt, wer ein geklärtes Verhältnis zu Strauss gewinnen will, muss dieses Buch lesen. Die Darstellung ist lebendig bewegt, leicht verständlich und genussreich.« *Niederrheinische Nachrichten.*

WAGNER von JULIUS KAPP. 15. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

»Ein Buch, das an Wohlfeilheit und Vollständigkeit alle bisherigen Biographien übertrifft. Ein Meisterwerk.« *Berliner Tageblatt.*

WEBER von ERNST LERT. (In Vorbereitung.)

Der Dramatiker, Regisseur, Kapellmeister — auf diesen drei Grundlagen wird Lert sein Weber-Buch aufbauen.

WOLF von ERNST DECSEY. 6. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

»Schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs, gediegen, umfassend, gewissenhaft und mit echter Liebe für den grossen Gegenstand erfüllt.«
Münchner Post.

Schuster & Loeffler, Verlag, Berlin

1831. Druck der Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen.

6— 667
4st

ML
410
S4D2
1916

Dahms, Walter
Schumann

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 06 012 9